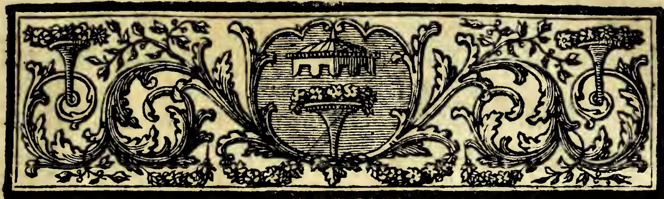





HISTOIRE
DU
THEATRE ITALIEN
depuis la decadence de la
Comedie Latine; avec un Catalo-
gue des Tragedies et Comedies
Italiennes imprimées depuis
l'an 1500, jusqu'à l'an 1660.
Et une Dissertation sur
la Tragedie Moderne
par Loüis Riccoboni.
Micheux inv.
Joullain Scul.
L. Borde Scrip.



ALLA SAGRA REAL MAESTÀ DI CAROLINA REGINA DELLA GRAN BRETTAGNA, ELETRICE DI BRONSVICH, LUNEBOURG, &c.

Sagra Real MAESTÀ.



Qualche tempo, che concepj il diſegno di mettere alle ſtampe quanto nel corſo di qualche anno avevo io fatto di ſtudio

a

sopra il Teatro; quasi nello stesso momento mi sedduſſe una Lodeuole ambizione di poter conseguire l'onore di presentare l'Opera mia ALLA SAGRA VOSTRA REALE MAESTA. *Nacque in me tale idea nel tempo che sperava di essere l'Inverno in Londra con il resto de miei Compagni per avere il grande onore di rappresentare le nostre Favole sceniche auanti la Maestà Vostra. Quantunque una tale speranza avesse un fondamento quasi sicuro, tutta via ciò non accadde. Nella mutazione del nostro destino io non cangiai però di pensiero.*

Le osservazioni che con maturo esame aveva fatte per mio diletto e instruzione mia sopra il Teatro moderno erano scritte nella materna mia Italiana Lingua; ciò mi dava maggior coraggio per Lusingarmi di poterle offerire alla MAESTA VOSTRA. *Sapeva io con quale perfezione, oltre le tante altre, intendeva e*

parlava la MAESTA VOSTRA *la Lingua Italiana; ma fui distolto e consigliato di comporre il mio libro nel francese idioma per renderne la lettura più universale.*

Mosso dalla gloriosa mia vanità è gia un anno che passai a Londra ove ottenni dalla MAESTA VOSTRA *la permissione di decorare il mio libro dell' Altissimo suo nome: ora del conseguito onore sono con ragione confuso, perche è noto che la cognizione delle più profonde scienze, e l'erudizione della più bella Litteratura fanno uno de i tanti pregi che adornano la grand anima della* MAESTA VOSTRA.

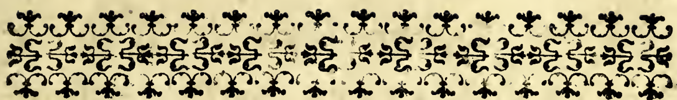
Egli è pero ben uero che la MAESTA VOSTRA *sino da primi anni avvezza ad ammirare il Sublime per Giustizia, a lodare il buono per discernimento, ed a non isprezzare il mediocre per Generosità, non poco mi rassicura.*

Vorrei Lusingarmi che la REALE VOSTRA MAESTA *potesse compiacersi dell' Istoria del Teatro nostro Italiano dove per aventura si trova qualche curiosa discoperta, e nello stesso tempo, dilettarsi della mia franchezza nella Dissertazione della Trageda moderna.*

Desidero con somma ansietà che possa l'Opera mia far qualche piacere ALLA SAGRA REAL MAESTA VOSTRA *per non avere in tutto demeritata la Grazia, che con tanta clemenza mi hà concessa di potermi dire,*

DELLA SAGRA REALE MAESTÀ VOSTRA,

Umilissimo od Ossequiosissimo Servitore
LUIGI RICCOBONI, *detto*
LELIO, Comico di sua Maestà
Cristianissima.



AU LECTEUR.

A Quoi bon ſe cacher, & parler comme ſi un ami de l'Auteur portoit la parole pour lui? Tout le monde ſçait que c'eſt l'Auteur lui-même, qui fait parler le Libraire dans ſa Préface pour pouvoir vanter ſon Ouvrage ſans rougir. Pour moi, je ne ſuivrai point cette methode, parceque ſi j'ai la foibleſſe de croire mon Ouvrage bon, comme le penſe toûjours celui qui s'expoſe à la cenſure Publique, je veux du moins avoir la retenue de ne pas le dire moi-même.

Les diſcours que j'ai entendu tenir mille fois ſur le Théâtre Italien, & ſur le François, m'ont fait penſer à donner l'Hiſtoire de notre Théâtre, & de faire un diſcours ſur la Tragedie Moderne. Je les ai écrits en François, parceque j'ai crû ne pouvoir pas faire autrement, & que je me ſuis flatté que mes fautes trouveroient de l'indulgence de la part du Public.

Si j'avois le bonheur de n'entendre reprocher à mon Livre autre chose que des fautes de François, j'en conviendrois aisément, & je m'en consolerois avec tant d'autres.

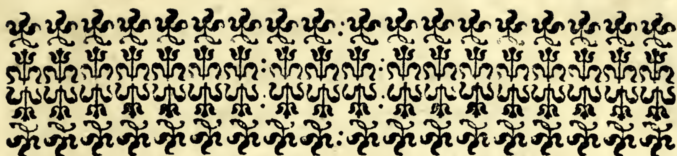
La Langue Françoise qui est sçûe de toute l'Europe, met les François en état de n'avoir besoin d'apprendre ni l'Anglois, ni l'Allemand, ni l'Espagnol, ni l'Italien, étant sûrs qu'ils sont lûs, & entendus de toutes les autres Nations; les Etrangers de leur côté sont obligés de parler mal le François, & de l'écrire encore plus mal pour se faire entendre à la Nation. Pour cette raison les François qui sont polis naturellement sont engagés à avoir de la complaisance pour les Etrangers, qui écrivent leur Langue; je leur pardonne de ne pas en avoir pour leurs Auteurs, car les Ouvrages qui sortent de la France font autorité parmi les Etrangers, & s'ils sont écrits dans un mauvais langage, cela gâte les Etrangers qui étudient la Langue.

Je serois bien malheureux si je n'étois pas crû, mais en verité, ce n'est point par vanité ni dans la pensée de tirer de

mon Ouvrage la moindre eſtime, que je me ſuis engagé a écrire : je ſuis aſſés éclairé ſur mon compte, pour m'en tenir à la petite réputation de n'être pas tout à fait un mauvais Comedien : l'Italie, & la France m'ont fait plus d'honneur que je ne merite. Ce n'eſt pas non plus que j'aïe prétendu faire la moindre peine à perſonne, j'aime tout le monde, & l'on pourroit m'approprier à juſte titre le caractere de la Comedie du Philantrope ; c'eſt pourquoi ſi j'ai parlé de quelque Ouvrage de Théâtre des Auteurs vivans ce n'a été que par hazard, y étant entraîné par la matiere, qui les a envelopés avec les autres : j'ai pour tous ces Meſſieurs une parfaite eſtime. On pourroit me demander pourquoi donc j'ai écrit, puiſque ni la vanité, ni l'envie de mordre ne m'ont pouſſés.

Je me vois tous les jours dans la neceſſité de démentir mon cœur. On me fait très ſouvent des Eloges outrés de quelques Piéces de Théâtre, que je ne regarde pas du même œil, & l'on m'en demande enſuite mon ſentiment, je me trouve

obligé par mille raiſons de convenir de tout, & je haïs le caractere de flateur. J'ai donc raiſonné & je me ſuis dit à moi-même: dorénavant ceux qui auront lû mon Livre ne me queſtionneront point, parce qu'ils ſçauront comme je penſe, & ceux qui me queſtionneront, faute de le connoître, je les renvoïerai à mon petit Ouvrage; je ſçais bien que je n'en ſerai pas plus tranquile pour cela: j'aurai contre moi les Critiques, & tous ceux qui ne ſont pas de mon ſentiment: tant mieux! je ſçaurai à quoi m'en tenir; aurai-je penſé de travers, ils me remettront dans le bon chemin: approuveront-ils mes idées, mon Ouvrage ne ſera pas inutile. De quelque façon que la choſe tourne, je remercie d'avance le Public du jugement qu'il en portera, car j'y trouverai toûjours mon compte. Ce qu'il y a de certain, c'eſt que depuis trente-huit ans, que je fais ma profeſſion, j'ai toûjours tâché de plaire au Public & de le contenter: dans cette occaſion je n'ai pas démenti un ſentiment qui a pris en moi de ſi fortes racines par une longue habitude: je ſouhaite d'y avoir reuſſi.



A Monſieur de ****

MONSIEUR,

Je vous avoüerai que lorſque j'eus l'honneur de vous voir pour la premiere fois, je ne m'attendois pas à trouver en vous un Seigneur auſſi ſçavant que vous l'êtes. Je ſçavois que votre naiſſance étoit illuſtre, mais je ne penſois pas que dans un Climat ſi éloigné de ceux où les belles Lettres ont pris naiſſance, certaines connoiſſances fiſſent l'amuſement de la Nobleſſe, je fus bientôt détrompé & votre profonde érudition me prouva le contraire.

Comme il arrive ordinairement dans les Compagnies que l'on parle d'abord de la profeſſion de la perſonne à qui l'on s'adreſſe, ce

ſut de la Comedie, Monſieur, dont vous me fites l'honneur de m'entretenir, & vous me parûtes avoir une ſi parfaite connoiſſance des Anciens & des Modernes, que je compris facilement que l'on ne pouvoit point vous en impoſer.

Il eſt vrai que je vous trouvai un peu prevenu en faveur du Theâtre François, & ma ſurpriſe ceſſa, lorſque je m'apperçûs que le ſéjour que vous aviez fait à Paris, vous avoit donné une parfaite connoiſſance des Poëtes Dramatiques François, & que n'ayant pas encore voyagé dans l'Italie, vous n'étiez point au fait des Auteurs qui ont travaillé avec ſuccès pour notre Theâtre. Il n'en étoit pas de même à la verité des Poëtes Epiques & Liriques de notre Païs, & je fus fort étonné de vous entendre parler ſi pertinemment, & faire l'éloge des traits les plus beaux & les plus difficiles. Notre converſation s'échauffa, quoique modeſtement de mon côté, comme il me convenoit, je ne fus pourtant pas de votre avis ſur l'article de la Tragedie moderne, & en vous quittant vous me fites l'honneur, Monſieur, de m'inviter à une autre converſation ſur la

même matiere. Je profitai de cet avantage & à notre seconde entrevûe, je portai avec moi un discours mal conçû, que j'avois composé dans mon Idiome pour mon usage particulier: Vous en écoutâtes avec attention toute la lecture, & vous eûtes la politesse d'applaudir à mes sentimens, & comme dans notre entretien je m'apperçûs que nos Poëtes Dramatiques ne vous étoient pas connus, je vous donnai les cinq Comedies di Lodovico Ariosto, *& quelque tems après je vous en fis voir d'autres en Vers & en Prose, qui vous firent convenir que les Italiens avant les autres nations de l'Europe avoient travaillé avec succès pour le Theâtre.*

Vous me demandâtes, Monsieur, si j'avois lû la Pratique du Theâtre de Mr. l'Abbé d'Aubignac, je vous répondis ingenument que je ne la connoissois pas, vous me fites naître l'envie de la lire, & je vous promis de le faire pour vous en dire ensuite mon sentiment, comme vous me l'aviez demandé: Vous m'en donnâtes le livre, & je vous communiquai mes remarques, & la lecture de ce livre me fit former le dessein de vous écrire cette lettre.

Depuis dix ans que je ſuis en France, pluſieurs perſonnes m'ont demandé ſi les Italiens avoient des Tragedies & des Comedies écrites, lorſque ceux qui me font ces queſtions ne me paroiſſent pas s'être aſſés appliqués aux belles lettres, pour devoir connoître les ouvrages des Italiens, je leur réponds ſimplement que nous en avons; mais lorſque quelque ſçavant de profeſſion vient me dire, que nous autres Italiens, nous n'avons, ni Tragedies, ni Comedies, je ne réponds rien du tout.

Mr. l'Abbé d'Aubignac qui mépriſe les Italiens ſans les connoître, comme bien d'autres font, au Chapitre ſept du deuxiéme livre où il parle de l'Unité de lieu dit. » Je ne parle » point ici des Modernes, car chacun ſçait » qu'il n'y a jamais eu rien de plus monſ» trueux en ce point que les Poëmes que nous » avons vûs depuis le renouvellement du » Theâtre en Italie, en Eſpagne, & en » France; & hors les Heros de *Mr.* Cor*» neille je doute que nous en aïons un ſeul où » l'unité du lieu ſoit rigoureuſement gardée, » pour le moins eſt il certain que je n'en n'ai » point vû.*

Il n'y a que ces derniers mots de vrais dans tout ce que dit Mr. d'Aubignac, il n'en avoit point vû. *Dans le Chapitre dixiéme en parlant de la Tragi-Comedie il ajoûte encore : » Il ne faut pas dire non plus que la » Comedie de Italiens ait pris la place de » celle de Plaute, ni de Terence, car ils n'en » ont gardé, ni la matiere, ni la forme ; leurs » sujets sont toûjours mêlés d'avantures se- » rieuses, & de bousonnes, de personnes » heroïques & de fripons, & la maniere » dont ils les composent ordinairement en trois » actes, & sans ordre de scenes ne tient rien » de la conduite des anciens, & je m'étonne » comment il est arrivé que les enfans des La- » tins soient si peu sçavans en l'art de leurs » Peres.*

Je vous avoue, Monsieur, qu'en lisant cette définition de Mr. d'Aubignac, je ne pouvois m'imaginer qu'un homme aussi sçavant que cet Auteur, & qui a écrit ex professo *sur cette matiere put jamais tomber dans une erreur aussi grossiere.*

Un livre nouveau qui parut il y a quelque tems, dit que les Italiens n'ont d'autre Comedie que la mandragola del Machiavello.

Lorſque je lûs cette belle déciſion, je me contentai de répondre que l'Auteur apparemment n'en connoiſſoit point d'autres ; Mais en liſant ce que dit Mr. l'Abbé d'Aubignac de la Comedie Italienne, *j'étois hors de moi-même, & j'aurois voulu avoir ſous ma main tous les Auteurs François qui ont écrit ſnr le même ſujet ; par curioſité je pris d'abord le dictionnaire de Moreri, pour voir ſi au mot* Comedie, *il en diſoit quelque choſe, & je trouvai qu'il ſe ſervoit des mêmes termes que Mr. l'Abbé d'Aubignac a emploïés, pour ne pas ſe donner la peine d'en approfondir la verité, ou croïant de bonne foi que Mr. l'Abbé d'Aubignac n'auroit pas négligé de le faire : je n'en voulus point davantage, & je m'apperçûs bien d'où venoit que la plus grande partie de la France ignoroit la verité & reſtoit dans la même erreur. Un François qui voudra s'inſtruire du Theâtre prendra Mr. d'Aubignac pour guide, c'eſt un Auteur d'un grand merite, & d'une plus grande réputation, on ne pourra mieux choiſir : Moreri, & Bayle ſont les Bibliotheques des moins ſçavans, on ne va pas plus loin ; on ignorera donc toûjours la verité ſur bien des articles quand on*

s'en rapportera à ces Auteurs ſans remonter aux ſources.

Comme vous n'avez pas le tems, Monſieur, de lire toutes les Tragedies, & toutes les Comedies Italiennes, j'ai voulu du moins vous en communiquer les Titres, j'ai copié une partie du Catalogue de la Dramaturgia di Leone Allacci *célébre ſçavant qu'il a tiré des Piéces de Theâtre qu'il a trouvées dans la Bibliotheque du Vatican, il eſt vrai qu'elles ne ſont pas toutes renfermées dans cette Bibliotheque, & dans ce Catalogue, mais n'aïant pas en France les Livres neceſſaires pour en faire un receüil plus ample & plus juſte, je me contenterai du moins de prendre de celui de l'*Allacci *& du recüeil du Theâtre que j'ai dans mon Cabinet tout ce que je trouverai. Je commence mon Catalogue depuis l'an 1500. juſqu'en 1650. mais il faut obſerver que ſouvent la date de l'Impreſſion des Piéces, qui eſt la ſeule que j'ai pû rapporter dans mon Catalogue ne décide pas du tems que ces Piéces ont été compoſées, comme je dirai à ſa place; je fais préceder mon Catalogue de l'hiſtoire du Theâtre Italien depuis la décadence de l'Empire & de-*

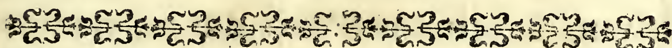
puis l'établissement & la libre profession de la Religion Chrétienne en Italie ; si mon Ouvrage a le bonheur d'être reçû favorablement, c'est-à-vous, Monsieur, à qui j'en dois avoir toute l'obligation, mais s'il arrivoit le contraire je n'aurai à m'en plaindre qu'à moi-même.



HISTOIRE



HISTOIRE DU THEATRE ITALIEN.



CHAPITRE PREMIER.

De la Decadence de la Comedie des Latins, & de ce qui nous est resté de cette Comedie.

ROME, qui avant les Césars avoit poussé les Arts & les Sciences au suprême degré, n'excéla pas moins dans la magnificence des Specta-

cles & des Jeux qu'elle donnoit au peuple.

Les Cirques, les Théâtres & les Amphithéâtres, dont il nous reste encore les vestiges, nous font juger avec admiration de la magnificence & du goût des Romains. Je ne parlerai ici que de ce qui regarde la matiere que je traite.

Il est certain que les Piéces, qui se représentoient sur le Théâtre, étoient de trois especes. La Tragedie, la Comedie réguliere, & celle qui étoit jouée par les Mimes & Pantomimes, dont je ne fais qu'une seule espece, quoiqu'il y eût de la difference entre le Jeu des Mimes & celui des Pantomimes, comme il y en avoit entre la Comedie appellée *Togata*, *Paliata*, *Tabernaria* & *Attellana*, qui sont appellées Comedies sans distinction.

La Comedie Latine finit avec l'Empire des Romains, ou du moins elle ne subsista que peu de tems après, & d'une façon languissante.

Saint Jérôme, saint Augustin, Tertullien, Lactance & les autres Peres de l'Eglise firent tous leurs efforts pour de-

truire un Spectacle qui heurtoit de front notre Religion. La Comedie étoit alors un acte de veneration envers les faux Dieux, & pour ainsi dire un sacrifice. Usage qu'il falloit abolir pour tourner les esprits d'un autre côté, & leur faire rendre au vrai Dieu des hommages d'une nature bien differente. Les exhortations & les remontrances des Saints Peres eurent leur effet. La Comedie Latine alla toûjours en decadence, & enfin la ruine de l'Empire Romain & l'invasion des Barbares acheverent de la détruire.

Depuis ces révolutions jusqu'au tems de Charlemagne, il ne nous reste aucun Monument de l'état du Théâtre en Italie. On sçait combien de Manuscrits précieux ont été perdus avant l'invention de l'Imprimerie : il n'est pas étonnant que ceux, qui auroient pû nous conserver la memoire de ce qui se passoit sur les Théâtres d'Italie, ne soient pas venus jusqu'à nous ; mais il y a tout lieu de conjecturer que des differentes sortes de Spectacles connus chés les Romains,

ceux-là ſe conſerverent le plus long-tems au milieu de la Barbarie des Siécles qui ſuivirent la decadence de l'Empire; ceux-là, dis-je, ſe conſerverent le plus long-tems qui eurent le moins beſoin du ſecours de la belle litterature; tels étoient les Jeux des Mimes & des Pantomimes, ceux des Saltinbancs dans les Places publiques, les Baccanales dont l'Italie nous rappelle encore le ſouvenir dans le tems du Carnaval; il ne ſeroit donc pas étonnant que ces Spectacles nous euſſent conſervé quelques-uns des Habits & des Jeux des anciens Mimes & Pantomimes, dont nous n'avons plus de connoiſſance.

Si aujourd'hui on vouloit examiner l'habit d'Arlequin comme une invention nouvelle, l'Homme qui l'auroit imaginé paſſeroit dans nos eſprits pour l'Homme le plus extravagant qui ait jamais été. La forme de l'habit d'Arlequin n'a jamais été d'aucune mode, ni d'aucune nation: ce ſont des morceaux de drap rouge, bleu, jaune & verd couppés en triangle, & arrangés l'un près de l'autre depuis le haut juſqu'en bas; un petit chapeau

qui couvre à peine ſa tête raſée ; de petits Eſcarpins ſans talons, & un Maſque noir écraſé qui n'a point d'yeux, mais ſeulement deux trous fort petits pour voir ; quelle bizarre imagination !

Je crois pourtant avoir ſur cet habit des conjectures, qui ſe trouveront bien fondées. Je crois avoir lieu de ne point douter que l'habit d'Arlequin ne ſoit le vêtement de cette eſpece de Mimes, qui avoient la tête raſée, & que l'on appelloit *Planipedes*, & je ſuis authoriſé dans ma conjecture par ce paſſage d'Apulée. *Quid enim ſi choragium thimelicum poſſiderem ? num ex eo argumentarere etiam uti me conſueſſe Tragœdi Syrmate, Hiſtrionis crocota, Mimi centuncula.* Apuleïus in Apolog.

Dans un ſeul mot *Mimi centunculo*, voilà l'habit d'Arlequin deſigné.

Il y a quelques autres circonſtances dans l'habillement d'Arlequin, qui prouvent que ſon origine vient de l'habit des Mimes. Par exemple, ſon Maſque nous repréſente ces anciens Mimes, *fuligine faciem obducti.*

La coutume d'avoir la tête raſée vient

Voff. Inftit. Poët. L. II. §. 4. cap. XXXII.

de ce que *Sanniones mimum agebant rafis capitibus.*

Afin que rien n'y manque, examinons encore cet article.

Diomed. L. III.

Planipes græcè dicitur Mimus, ideò autem latinè Planipes quod Actores planis pedibus, id eſt, nudi Proſcenium introirent. La chauſſure d'Arlequin n'eſt-elle pas deſignée par là ? il a les piés ſimplement enveloppés d'un cuir & ſans talons ; depuis les piés juſqu'à la tête, l'habit d'Arlequin n'eſt donc autre choſe que celui des Mimes des Latins.





CHAPITRE SECOND.

De la signification du mot Zanni, *& de l'Origine de la Comedie Italienne.*

JE crois en avoir assés dit pour démontrer l'origine de l'habit d'Arlequin, ou pour mieux dire, pour faire voir que l'habit des Mimes ne s'est jamais perdu en Italie ; il est necessaire présentement d'approfondir si le caractere de notre Arlequin répond à celui des Mimes.

Je me flate de le faire voir non seulement semblable, mais tout-à-fait le même, & cela confirmera davantage mon opinion.

L'Arlequin & le Scapin sont appellés en Italie *Zanni*. Tous les bons Ecrivains Italiens ne les ont pas nommés autrement.

La Crusca *Zannata, cosa da Zanni cosa frivola. Tacito del Davansati.* Post 450.

Mattacini o Zanni, &c. che come gli antichi Osci e Attellani ancora oggi con goffissima lingua Bergamasca o Norcina, &c. fanno l'arte del far ridere. Canti Carnaſcialeſchi. *E Zanni tutti siamo Recitatori eccellenti e perfetti*, & ailleurs. *Digrazia udite un pò che ciarleria insieme fanno que valenti Zanni.* Demetrio Falero volgarizato da Pier Segni Academico della Cruſca : *ma tali cose hanno piu del Zanni.*

J'ai cherché d'où ce nom de *Zanni* pouvoit tirer ſon origine, & je penſe que c'eſt le changement de la premiere lettre qui cauſe cet embarras. Nous voïons que bien ſouvent nos Prédeceſſeurs à la place de l'*ſ* ſe ſont ſervis du *Z*. On dit *Zmirne* pour *Smirne*. Tous les Auteurs de la Langue Italienne & les plus approuvés ont dit *Zambuco* pour *Sambuco*, *Zampogna* pour *Sampogna*, *Zanna* pour *Sanna*, &c.

Je crois donc que ſi au lieu de *Zanni* on diſoit *Sanni*, nous ne ſerions point embarraſſés. *Sanna*, *Sannæ* en latin veut dire (moquerie, raillerie piquante.) *Sannio*, *Sannionis* un Moqueur, un Bouffon.

Si on nommoit l'Arlequin & le Scapin *Sanni*, on ſçauroit donc aiſément ce que ce terme ſignifie, parce que *Sannio* ne veut dire autre choſe que Bouffon : & tel eſt le caractere de ces deux Acteurs, qui dans notre Comedie ſont deſtinés à faire rire, & voilà le caractere des Mimes, ce qui eſt encore confirmé par Ciceron. *Quid enim poteſt tam ridiculum quam Sannio eſſe? qui ore, vultu, imitandis motibus, voce, denique corpore ridetur ipſo.* Il n'y a perſonne aſſurément qui dans ces paroles de Ciceron ne voïe notre Arlequin peint au naturel. Monſieur Menage dans ſon Dictionaire Etymologique a très-bien penſé d'abord; il a enſuite changé d'avis, & il a eu grand tort.

Cicero L. II. n. 61. de Oratore.

Il dit que ce nom Italien venoit du Grec Barbare *Zannos*. Il ſe fortifie dans ſon opinion par l'autorité de Saumaiſe, & rapporte celle de Nonnius Marcellus que je veux répeter auſſi. La voici : *Sanniones dicuntur à Sannis qui ſunt in dictis fatui, & in moribus & in ſchemis, quos moros vocant Græci;* il rapporte encore la moitié d'un Vers de Terence.

Terentius in Eunucho.

Solus Sannio ſervat domi. Je ferai une petite obſervation ſur cette citation de Terence : ſi je ne me trompe, elle ne peut ſervir à notre affaire que dans un ſens un peu éloigné. *Solus Sannio ſervat domi. Sannio* eſt le nom propre d'un des valets de cette Comedie ; comme nom propre, il ne nous ſert de rien, mais ſelon la ſignification du mot il peut nous ſervir beaucoup : Si *Sannio* veut dire un Homme qui eſt bouffon, plaiſant, comique, c'eſt notre affaire : & il ne veut dire que cela abſolument ſelon ce qu'en dit Ciceron.

En France & en Italie on caracteriſe de même les perſonnages par leurs noms, témoin *le Divertiſſant*, *le Plaiſantin*, & en Italie *le Traſtullo*, qui ſont dans l'un & dans l'autre Païs des Bouffons de la baſſe Comedie. Après les citations grecques des Auteurs que Monſieur Menage a cités, qui ont paru dans des ſiécles bien poſterieurs, & que je ne rapporte point parce que je n'entends pas le Grec, il rapporte enſuite celle de Nonnius Marcellus, & celle de Ciceron.

que j'ai rapportées ci-dessus. Après cela peut-on douter un instant que *Zanni* ne vienne de *Sannio*: Vossius nous autorise aussi à le croire.

Malgré tout cela Monsieur Menage a changé d'avis sur une Lettre *del Signor Carlo Dati*, celebre Académicien de la *Crusca*, qui n'est pas de son sentiment, & qui donne au nom *Zanni* une etymologie toute differente. Monsieur Menage a poussé trop loin la complaisance pour les Italiens; je sçais qu'il étoit en grand commerce de litterature avec tous les Gens de Lettres de l'Italie; je sçais même qu'il leur avoit beaucoup d'obligation, parce que par les Memoires des plus sçavans Académiciens de *la Crusca* de son tems il a perfectionné tous les Ouvrages qu'il a faits sur cette Langue, soit pour les Traductions qu'il a faites de quelques-uns des plus beaux morceaux de nos Poëtes, soit pour son Livre de l'Origine de la Langue Italienne; mais en dépit de la verité & de son sentiment devoit-il les flater jusques là? Pour moi je suis très-persuadé que Monsieur *Carlo Dati* s'est

Vossius Institutione Poëtica Lib. II. c. XXXII. §. 4. Sanniones mimum agebant rasis capitibus, & cap. XXXI. §. 6. *sur la fin*, aliqua modulati Sannionum instar obvium quemque atque id stantes irridebant.

trompé ſur l'étymologie du nom *Zanni*. Je ne rapporterai pas ici toute la Lettre Italienne de Monſieur *Dati*, comme fait Monſieur Menage ; pour deux raiſons : parce qu'il eſt inutile de le faire pour ceux qui connoiſſent le Dictionaire Etymologique de Monſieur Menage, & parce que j'ennuïerois ceux qui n'entendent point l'Italien ; je traduirai en François l'opinion de l'Auteur Italien, & toutes les raiſons qu'il rapporte pour faire voir que *Zanni* ne vient point du mot Grec *Zannos*, ni du Latin *Sannio*.

Monſieur *Carlo Dati* prétend que *Zanni* ne ſignifie autre choſe que *Gioanni*, parce qu'en langue Toſcane pour abreger ce nom on dit *Gianni*. Il dit que ce ſont les Lombards qui ont changé le nom de *Gianni* en *Zanni*, parce que dans leur langue corrompue à la place de dire *Gian Carlo*, *Giam Piero*, ils diſent : *Zancarlo*, *Zampiero* ; ſi cette corruption étoit venue des Lombards, les Poëtes Florentins & les bons Académiciens de *la Cruſca* n'auroient pas ſuivi ni adopté la Barbarie d'un mot Lombard auſſi ridicule

que celui-là. Comment ſe pourroit-il que *Bernardo Davanzati*, *Pier Segni*, *& i Canti Carnaſcialeſchi* que je viens de citer au commencement du Chapitre euſſent dit *Zanni* au lieu de *Gianni*? Je connois l'Académie de Florence par tous les Ouvrages que nous avons qui nous inſtruiſent des ſentimens de Meſſieurs les Florentins.

Nous ſçavons ce qu'ils ont dit de Monſieur le Comte *Baldaſſar Caſtiglioni*, parce qu'il avoit dit dans la Lettre & dans le premier Livre *del Cortigiano*, qu'il l'avoit écrit *in Lingua commune Italiana*, & non pas *in Lingua Toſcana.*

Nous avons toutes les Diſſertations que les Académiciens de *la Cruſca* ont faites contre le *Caſtelvetro* à l'occaſion de la grande querelle pour la Chanſon d'*Anibal Caro. Venite à l'ombra de bei Gigli d'oro*: Le Taſſe n'en a pas été éxemt, & tant d'autres.

Tous ces Ecrits de l'Académie de Florence n'étoient faits que pour ſoûtenir la Langue Florentine, avec grande raiſon à la verité, & pour exclure cer-

tains mots Lombards que toute l'Italie ſoûtient.

Monſieur Menage qui ſûrement ſçavoit tout cela & avoit lû tous ces Ouvrages, parce qu'il en avoit grand beſoin, écrivant ſur la Langue Italienne, a-t'il pû ſe perſuader que les Académiciens de *la Cruſca* euſſent adopté un mot auſſi corrompu des deux Lombardies ?

Bernardo DavanZati dit dans ce que j'ai rapporté ci-deſſus, que *Gli Zanni* ſont des Acteurs de Théâtre, qui dans la Langue *Bergamaſca o Norcina* ont l'art de faire rire : donc il y avoit de ces *Zanni* en Toſcane qui ne parloient pas le *Bergamaſque*, qui eſt une Ville de Lombardie, mais la Langue de *Norcia* qui eſt une Ville proche de la Toſcane, il aſſure que cela étoit de ſon tems : Pourquoi donc les Toſcans n'appelloient-ils pas les *Zanni Gianni* ? parce que la corruption du mot, à ce que je crois, & le changement de la lettre *S* en Z a été fait peut-être par les Toſcans-mêmes les premiers, les Toſcans leurs ſucceſſeurs les ont ſuivis, & les Lombards & toute l'Italie en

ont fait autant, au lieu que le changement de la lettre G en la lettre Z, eſt une corruption particuliere à la Lombardie que les Toſcans ont toûjours réprouvée : ils ont pû dire *Zanni* au lieu de *Sanni*, mais jamais ils n'ont dit & ne diront *Zanni* au lieu de *Gioanni* ; que le nom de *Gioanni* ſoit devenu mépriſable & ridicule en Italie tant qu'il plaira à Monſieur *Carlo Dati*, il n'en ſçauroit jamais conclure que les Toſcans en aïent changé la prononçiation.

Monſignor de la Caſa que Monſieur *Carlo Dati* cite dans ſes rimes burleſques, trouve le nom de *Gioanni* ignoble, mais il ne dit rien qui puiſſe ſe rapporter aux *Zanni* de Théâtre ; ce pauvre nom de Jean a eu le même malheur en France, & on ne ſçauroit dire comment & pourquoi. Pourroit-on aſſurer par quelle raiſon en France lorſqu'on veut dire à un homme qu'il eſt un Nigaud & un Stupide, on l'appelle Nicodême.

Hauteroche dans ſa Comedie du Deuil a nommé Nicodême un Acteur Niais qu'il met dans la Piece : peut-être eſt-ce

lui qui le premier à mis ce nom sur le Théâtre, & de-là le nom & l'application sont passés en proverbe. Monsieur *Dati* s'appuie sur une pareille réfléxion, & dit qu'il se pourroit bien qu'un des premiers Arlequins s'appellât *Gianni*, & que cette dénomination ensuite soit restée à tous les autres Arlequins : soit. Mais jamais les Toscans qui avoient un Arlequin qui parloit la mauvaise Langue de *Norcia* ne l'auroient appellé *Zanni*, mais *Gianni*; au surplus, pourquoi ce nom n'est-il resté à aucun de ceux qui ont joué le Rôle d'Arlequin dans la Lombardie ? Dans tout le Théâtre de *Flaminio Scala*, qui est le premier qui nous ait donné des Cannevas imprimés, nous ne trouvons qu' *Arlichino*, *Pedrolino*, *Buratino*, & après lui *Frittelino*, *Bertolino*, *Trufaldino*, *Trivelino*, & tant d'autres. La conjecture de Monsieur *Carlo Dati* est donc contredite par les Regles de la bonne prononciation de la Langue & par tous les monumens qui nous restent de l'ancienne Comedie.

Monsieur *Carlo Dati* dit que le *Varchi*

dans

dans ſon Livre de *l'Hercolano* au lieu de l'appeller *Zanni* dit *Gianni*, & ſe fonde ſur l'autorité *del Varchi*; cela m'a ſurpris d'abord : non pas que l'autorité *del Varchi* m'eût fait changer de ſentiment; mais je ne me ſouvenois point d'avoir vû cela dans la lecture recente que je venois de faire de ſon *Hercolano*; ſi j'avois trouvé *Gianni* au lieu de *Zanni*, je n'aurois pas paſſé cela ſi legerement. J'ai donc voulu approfondir la verité : Je parcourus d'abord *l'Hercolano del Varchi* : en parlant des diminutifs des noms propres, *le Varchi* au nom de *Giovanni* à la page 256. de l'impreſſion de 1570. dit, que ſon diminutif eſt *Giovannino*, *o Giannino*, *Gianni*, & *Nanni* : Il n'y a pas le mot à dire, *Gianni* eſt un des diminutifs de *Giovanni*; mais il ne s'agit point là de l'Arlequin appellé *zanni*. Lorſqu'il eſt queſtion de parler de notre *zanni*, il dit à la page 259. *Ma ſe alle conghietture ſi puo preſtar fede e anche parte alla ſperienza, credo che i noſtri zanni facciano piu ridere che i Loro Mimi non facevano, e che le Comedie del Ruzante di Padoua coſi contadine avanzino quelle che*

dalla città d' Attella si chiamavano Attellane.

Mon Exemplaire *del Hercolano* est de la premiere impression de l'an 1570. J'ai voulu voir l'autre impression de l'an 1580. & j'ai trouvé à la page 216. les mêmes paroles ci-dessus & le mot *zanni* très-bien imprimé.

Je ne comprends donc pas d'où Monsieur *Carlo Dati* a tiré que le *Varchi* a dit *Gianni.*

Monsieur Menage après avoir rapporté la Lettre de Monsieur *Dati* nous donne une citation Espagnole de *Covaruvias*; je ne la rapporterai pas toute ici, mais deux lignes seulement, qui selon ce que je pense, au lieu de fortifier le mauvais parti que Monsieur Menage a embrassé, le détruit tout-à-fait. Le *Covaruvias*, Auteur Espagnol, dans son trésor de la Langue Castillane en parlant des Charlatans dit : *y Acostumbran a traer con Sigo un Sane que es como en España el Bobo juan.*

Monsieur Menage s'imagine que cela suffit pour prouver l'opinion de Monsieur

Carlo Dati, & il ſe trompe très-fort. Pour moi je penſe que le ſçavant Auteur Eſpagnol avoit très-bien examiné d'où tiroit ſon origine le nom de *Zanni*, & étant perſuadé qu'il vient de *Sannio*, l'Auteur Eſpagnol, dis-je, n'a pas écrit dans ſa Langue le mot *zanni* par un *z*, mais par une *ſ*, *Sane*; n'eſt-il pas clair qu'il voïoit bien que ce nom-là venoit de *Sannio*.

Monſieur *Carlo Dati* cite un paſſage d'un écrit latin moderne dans le ſtile de *Merlin Coccai*, où l'Auteur voulant dire qu'un homme a fait le Rôle du *zanni* dans la Comedie, dit *fecerat Joanem.* Si l'Auteur inconnu de cette bouffonnerie avoit un peu de réputation, je lui pardonnerois en quelque façon de l'avoir allegué; mais peut-on citer du mauvais latin ſur la même matiere, vis-à-vis Ciceron qui parle ſi juſte & ſi clair? en verité Monſieur *Dati* pour appuïer ſon opinion va chercher de bien foibles reſſources. Je n'en dirai point davantage, & je penſe pouvoir conclure que Monſieur Menage a bien dit d'abord, & s'eſt laiſſé ſéduire dans la ſuite. *Zanni* vient

de *Sannio*, nous n'en pouvons douter. *Sannio*, ſelon que le dit Ciceron, eſt un *Mime* qui de la bouche, du viſage, des geſtes, de la voix & des mouvemens du corps fait rire les Spectateurs : voilà Arlequin.

Il paroît donc clairement par ce que l'on vient de dire dans ce Chapitre & dans le précedent qu'une des eſpeces de Comedie Latine s'eſt perpetuée en Italie & y ſubſiſte encore ſous le nom de Comedie Italienne, au lieu que les autres Nations ont été plus long-tems ſans aucune eſpece de Comedie, & que celles qui s'y repréſentent aujourd'hui ne ſont que des imitations des Comedies ſerieuſes des Latins dont nous avons parlé ; mais ces Comedies ne peuvent ſe vanter comme la Comedie Italienne de tirer leur origine immediatement de la Comedie des Latins.





CHAPITRE TROISIE'ME.

De quel tems la Comedie Italienne a pris une forme, & pourquoi cette Comedie a été appellée Histrionatus ars.

NOus sçavons par le témoignage de Cassiodore à l'Epître vingtiéme, que du tems de Theodoric, le Théâtre n'étoit pas aboli en Italie. Cassiodore mourut vers l'an 560. Si dans le sixiéme siécle de la naissance de Jesus-Christ les Jeux des Mimes & des Pantomimes étoient encore fleurissans, il est à présumer que ces Jeux conserverent toûjours le même crédit parmi les Peuples d'Italie, & qu'ils se ressentirent seulement des differens changemens qui arriverent dans les mœurs & dans le goût de ces Peuples. Ce qu'il y a de certain c'est que Saint Thomas d'Aquin qui vivoit en

Constituatur à vobis Prasini Pantomimus; quatenus sumtum, quem pro spectaculo civitatis impendimus, electis contulisse videamur. Cass. L. 1. Var. Epist. xx.

mil deux cent vingt-quatre, nous parle de la Comedie de ſon tems comme d'un Spectacle, qui ſubſiſtoit pluſieurs ſiécles avant lui.

Dans le tems que ſaint Thomas d'Aquin vivoit il n'y avoit pas en Italie le moindre culte d'idolatrie : la Religion Chrétienne étoit la ſeule, & elle n'avoit tout au plus que des hereſies à combattre. Donc les Jeux & les Spectacles des Latins étant anéantis la Comedie de ſon tems étoit exercée par des Chrétiens ; & ſur ce point il n'y a pas le moindre doute, parce que ſaint Thomas n'en parle que pour examiner ſi cet Art pouvoit s'exercer ſans peché.

Dès que l'on s'eſt une fois convaincu que le Théâtre d'Italie a été occupé juſqu'au tems de ſaint Thomas par les deſcendans des anciens Mimes, on ne doit plus être ſurpris de voir ſur ce Théâtre quelques-uns de leurs habits & de leurs perſonnages.

Du tems des Romains, ils étoient repreſentez par des Idolatres, ils le furent enſuite par des Chrétiens, lorſque ces

Jeux ſe furent accommodez aux Regles de la Religion Chrétienne de maniére qu'ils y puſſent être tolerez : mais dans quel tems ce Changement arriva, c'eſt ce que je n'entreprendrois pas de dire, & ce que perſonne, je crois, ne pourra déterminer ; mais l'on peut aſſurer en general, que ce changement arriva petit à petit & à meſure que la Religion Chrétienne prenoit le deſſus.

Pour éclaircir davantage ce que je viens de dire, il eſt bon d'obſerver, que Saint Thomas d'Aquin en parlant de la Comedie de ſon tems, l'appelle toûjours *Hiſtrionatus ars*, & ceux qui la repreſentoient *Hiſtriones*, & d'éxaminer pourquoi il ne les nomme point *Comœdia* & *Comœdi*. Il ne ſera pas difficile d'en rendre la raiſon ſi l'on ſe ſouvient de ce que l'on a dit au commencement de cet Ouvrage, qu'il y avoit chés les Romains pluſieurs eſpeces de Comedies ; des Comedies ſerieuſes & reguliéres telles que ſont celles de Plaute, de Terence, &c. qui conſerverent le nom de Comedies par excellence ; & des Comedies plus

ſuſceptibles de Bouffonnerie, entre leſquelles étoient celles que l'on appelloit *Attellane*, parce que les Romains les avoient empruntées du Théâtre de la Ville d'Attelle. Ces Jeux s'appelloient auſſi anciennement Comedie, mais ils perdirent ce nom, & voici comment: Les Jeux des Mimes & des Pantomimes qui ne conſiſtoient d'abord que dans les Danſes & dans les Poſtures, aïant eu beſoin, pour ſe ſoûtenir, du ſecours de la parole, ces Acteurs que l'on appelloit *Hiſtriones* ſe mirent à repreſenter les Comedies qui approchoient le plus de leur caractere: ils n'en trouverent pas de plus convenables que les *Attellanes*, & ces Pieces ayant paſſé dans les mains des Acteurs que l'on appelloit *Hiſtriones*, ne furent plus appellées Comedies. C'eſt donc avec raiſon que Saint Thomas s'eſt ſervi de ces expreſſions *Hiſtriones*, & *Hiſtrionatus ars*, en parlant des Comediens & des Comedies de ſon tems, puiſqu'en effet c'étoient ces Jeux repréſentez par les Mimes, appellez *Hiſtrions*, qui s'étoient perpetuez en Italie juſqu'au ſiécle de ce

Pere, & ces expressions qu'il emploïoit à dessein sont une nouvelle preuve de notre conjecture. Si la Comedie Françoise telle qu'elle se représente aujourd'hui avoit regné du tems de S. Thomas, il ne l'auroit point comprise sous le nom d'*Histrionatus ars*, & il n'auroit point appellé les Comediens François *Histriones*, mais il les auroit appellés *Comœdi*, & les Pieces qu'ils joüent *Comœdiæ*. On peut dire la même chose de la Comedie Italienne écrite, dont je parlerai dans la suite, qui n'admettant point le Rôle d'Arlequin, & étant une imitation de la bonne Comedie des Latins, ne doit pas être appellée *Histrionatus ars*. Or quoique saint Thomas donne aux Comediens de son tems le nom d'*Histrions*, parce qu'ils descendoient des anciens Mimes, & que leurs Jeux approchoient plus de ceux qui étoient représentés autrefois par les Mimes, que des Comedies regulieres représentées par ceux qui étoient appellés *Comœdi*; Néanmoins comme ces *Histrions*, étant devenus Chrétiens, s'étoient abstenus de tout ce qui pouvoit rendre leurs Jeux

ſcandaleux. Saint Thomas porte ſur les *Hiſtrions* de ſon tems un jugement bien different de celui que les Peres des premiers ſiécles avoient porté ſur les *Hiſtrions* de leur tems. Lorſque ces Peres parloient des Comedies reguliéres des Païens, ils diſoient : * *Comœdiæ & Tragœdiæ horum meliora Poëmata.* * *Et hæc ſunt Scenicorum tolerabiliora ludorum, Comœdiæ ſcilicet & Tragœdiæ.*

* Tert. de Spect.
* S. Auguſt. de Civit. L. 2. cap. 8.

Mais lorſqu'il s'agiſſoit des Jeux des *Hiſtrions*, ils s'élevoient fortement contre les abus qui y regnoient. *Hiſtrionum impudiciſſimi motus quid aliud niſi libidines docent & inſtigant. Hiſtrionum impudici geſtus in quibus infames feminas imitantur, libidineſque quas ſaltando exponunt docent.*

Lact. L. 6. divin. Inſtitut. cap. 20.

Mais ſaint Thomas reconnoiſſant par les Jeux des *Hiſtrions* de ſon tems qu'ils pouvoient être exemts de ces deſordres honteux, s'exprime ainſi en examinant ſi la profeſſion des *Hiſtrions* peut être regardée comme licite. *Ludus, ſicut dictum eſt ſuprà, eſt neceſſarius ad converſationem vitæ humanæ : ad omnia autem quæ ſunt utilia converſationi humanæ deputari poſſunt ali-*

Divus Thomas 2. 2. quæſt. 168. art. 3. in reſponſione ad tertium.

qua officia licita, & ideò etiam officium Histrionum quod ordinatur ad solatium hominibus exhibendum, non est secundùm se illicitum nec sunt in statu peccati, dummodo moderatè ludo utantur, id est, non utendo aliquibus illicitis verbis, vel factis ad ludum, & non adhibendo ludum negotiis & temporibus indebitis, unde illi qui moderatè eis subveniunt, non peccant, sed justè faciunt mercedem ministerii eorum eis tribuendo. Et licèt D. August. super Joan. *dicat quòd donare res suas Histrionibus, vitium est immane, hoc intelligi debet de illis qui dant Histrionibus, qui in ludo utuntur illicitis vel de illis qui superfluè sua in tales consumunt, non de illis Histrionibus qui moderatè ludo utuntur.* Ces dernieres paroles de saint Thomas font voir clairement que de son tems il y avoit des Histrions, *qui moderatè ludo utebantur.*

Saint Antonin qui a examiné la même question se sert de cette autorité de saint Thomas, pour la decider conformément au sentiment de ce Pere. *Histrionatus ars, quia deservit humanæ recreationi, quæ necessaria est vitæ hominis secundùm D. Thom.* 2. 2. Quest. 168. art. 3. in Resp. ad 3.

Sanctus Antoninus in 3. part. suæ summæ tit. 8. cap. 4. Sect. 12.

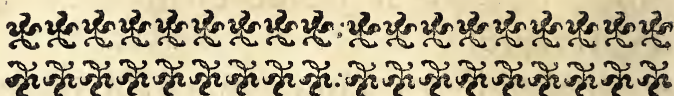
de ſe non eſt illicita, unde & de illa arte vivere non eſt prohibitum, ita tamen quod fiat, obſervatis debitis circumſtantiis locorum, temporum & perſonarum; non enim decet Clericum talia exercere. De conſec. diſt. 5. *Non oportet, nec in Eccleſia, nec tempore pœnitentiæ ut quadrageſimæ.*

Tout ſert donc à confirmer l'opinion où nous ſommes que la Comedie Italienne du tems de Saint Thomas tiroit ſon origine de celle repreſentée par les anciens Mimes. Depuis ce tems-là le Rôle d'Arlequin & des autres Mimes qui occupent le Théâtre Italien ont encore été épurez, enſorte qu'ils n'ont rien de contraire à la bienſéance.

Les Comediens Italiens du quatorziéme ou quinziéme ſiécle donnerent à l'Arlequin le caractere d'un *Balourd*, *Gourmand* & *Malin*; en lui conſervant ingénieuſement les geſtes & les Jeux des Mimes. Comme avec le tems les choſes ſe perfectionnent, en France les Auteurs François qui ont compoſé des Pieces pour les Comediens Italiens nos prédeceſſeurs, lui ont donné de l'eſprit, &

lui ont fait parler ſcience. Depuis peu un Auteur illuſtre l'a fait moraliſer avec un applaudiſſement general ; je ne ſçais comment penſeront nos Succeſſeurs & quel nouveau caractere ils lui donneront.





CHAPITRE QUATRIE'ME.

De quelle eſpece de Comedie faiſoient uſage les Comediens du dixiéme, onziéme & douziéme Siécle. Comedie écrite du Siécle 1300. & du Siécle 1400. Tragedies & Comedies du ſeiziéme Siécle.

CE que l'on vient de dire dans le Chapitre précedent, pour faire voir que les Mimes ſont toûjours reſtez en poſſeſſion du Théâtre d'Italie, peut nous conduire à découvrir quelle eſpece de Comedie ils repreſentoient dans les ſiécles qui ont precedez le quinziéme.

Puiſque les anciens Mimes avoient adoptez les *Attellanes* qui étoient les farces des Latins, il y a de l'apparence que les Mimes modernes imiterent ce genre de Pieces plutôt que les Comedies réguliéres de Terence & de Plaute, & ces

ſortes de farces ſe joüoient ſans doute à l'impromtu.

Nous trouvons l'Impromptu ſur notre Théâtre : qu'eſt-ce qui l'y auroit introduit ? Nous le trouvons joué par les deſcendans des anciens Mimes, n'eſt-il pas naturel de penſer que c'eſt une ancienne tradition parmi eux de jouer à l'impromptu une eſpece de Comedie qui en eſt très-ſuſceptible, & dont l'impromptu augmente ſans contredit la grace & la vivacité. Il eſt vrai que les Sujets de ces anciennes Pieces, que nous appellons en Italien *Scenarii*, ne ſont pas parvenus juſqu'à nous, j'en ai quelqu'un de cent ans environ ; mais on n'y connoît rien, parce que chaque Scene ne contient que trois ou quatre mots. La Barbarie des ſiécles qui ont precedé le quatorziéme n'étoit pas propre à produire des Comedies du genre de celles de Plaute & de Terence, auſſi ne les vit-on renaître que vers l'an 1300. car je ſuis perſuadé qu'il y a eu des Comedies reguliéres compoſées avant la découverte même de l'Imprimerie, & par conſéquent bien long-

tems avant les Editions qui nous en ont été données. Ainſi la *Floriana* fut imprimée pour la premiere fois en 1523. mais le Frontiſpice de la ſeconde Edition en 1526. nous apprend qu'elle avoit été compoſée long-tems avant. *Comedia Antica*, dit-il, *emendata col Exemplare del proprio Autore, in terza Rima.*

Par mes conjectures je penſe que cette Comedie avoit parû pour le moins cent ans devant l'impreſſion, peut-être du tems-même que *Dante* vivoit. Il eſt ſûr que la langue de cette Comedie eſt plus rude que celle de *Dante* : elle eſt écrite *in terza Rima*, mêlée de Stances de huit Vers d'onze Syllabes, & d'autres Stances de petits Vers de la façon des anciennes *Ballate Carnaſcialeſche* de la Ville de Florence. Or cette façon d'écrire une Comedie ne peut pas être du quinziéme ſiécle : ainſi la Comedie *Floriana* ne peut pas avoir été compoſée plus tard que vers 1400.

La Calandra di Bernardo Divitio da Bibiena poi Cardinale, eſt pareillement imprimée de 1523. quoique l'impreſſion de l'Exemplaire qui ſe trouve dans la Bibliotheque

bliotheque du Vatican ſelon le Catalogue *de l'Allacci* eſt de 1524. mais ſur cet article je ne puis pas me tromper, parce que j'ai dans mon Cabinet l'impreſſion de 1523.

Stampata in Venetia per Zuane Antonio e fradelli da Sabio. 1523. del meſe di maggio.

La Calandra eſt écrite en Proſe, en beau langage. Le Cardinal Bibiena mourut l'an 1520. je ſuis perſuadé que c'eſt un Ouvrage de ſa premiere jeuneſſe, car il entra de bonne heure dans les grands emplois qui ne lui laiſſerent pas le tems de s'adonner à ces ſortes de compoſitions; ainſi je penſe qu'il écrivit cette Comedie vers l'an 1490. au plus tard, dans le tems qu'il étoit Secrétaire de Laurent de Medicis, qui le chargea de la conduite du jeune Cardinal Jean de Medicis ſon fils. Le *Cardinal Bibiena*, en nous apprenant dans le Prologue de ſa Piéce les raiſons qu'il a eues de l'écrire en Proſe, nous dit clairement qu'avant lui il y en avoit eu pluſieurs écrites en Vers Italiens, & même en Vers Latins. Le Catalogue *de l'Allacci* nous le fait auſſi connoître; cependant on donne à la *Calandra* l'honneur d'être appellée la premiere Comedie

que nous aïons : toutes les autres écrites dans le quatorziéme & quinziéme Siécle ſont placées par quelque Ecrivain Italien dans la Claſſe des Farces : je ne ſçai pas s'ils ont raiſon.

Depuis 1300. juſqu'en 1500. la Langue Italienne donc prit une plus belle forme. *Dante* commença, *Petrarque*, *Boccace* & les autres lui donnerent une plus grande perfection. Au commencement du ſeiziéme Siécle pluſieurs Grands Hommes firent honneur à l'Italie par une infinité d'Ouvrages : ceux qui furent compoſés pour le Théâtre brillerent beaucoup. *La Calandra del Cardinal Bibiena* eſt citée comme la premiere Comedie.

Peu de tems après l'impreſſion *de la Calandra* parurent les quatre Comedies de l'Arioſte, qu'il écrivit d'abord en Proſe, & qu'il donna enſuite en Vers : quant à *la Scholaſtica* qui eſt ſa cinquiéme, il la compoſa originairement en Vers, mais il la laiſſa imparfaite & après ſa mort ſon frere l'acheva.

Vers ce même tems, *Gio Giorgio Triſſino* donna la Comedie de *i Similimi*, écrite

en Vers. Ces deux habiles hommes furent ſuivis par un grand nombre de Poëtes qui donnerent d'excellentes Comedies, les unes en Vers & les autres en Proſe, ce qui peut ſe voir aiſément par le Catalogue que j'en donnerai dans la ſuite.

Il faut remarquer que quoique pluſieurs de ces Comedies aïent été écrites en Proſe, cela n'empêche pas qu'elles ne ſoient très-eſtimées.

Celles de *Firenzuola*, *Salviati*, *Domenichi*, *Lorenzino de Medici*, *d'Ambra*, & de tant d'autres font autorité de langue.

Tous ces Auteurs & les autres en ſi grand nombre qui ont donné de bonnes Comedies ont imité, ou tranſporté en langue Italienne, tout ce que les Latins nous ont laiſſé, & par-là ils ont fait voir *que les Fils n'avoient pas oublié l'Art de leurs Peres*, comme Monſieur Daubignac ſe l'eſt imaginé.

Il en a été de même de la Tragedie; *le Triſſino* donna le premier *la Sofonisba*, & dans le même tems *il Ruccelai*, *la Roſmonda*.

Il eſt étonnant de voir combien les Poëmes Dramatiques Italiens furent

parfaits dès leur naiſſance. Il eſt vrai que les Exemples des Grecs & des Latins garantiſſoient les Ecrivains Italiens des faux-pas qu'ils pouvoient faire dans leurs premieres démarches.

Après le *Triſſino* & le *Ruccelai* tous les autres qui les ont ſuivis ne ſe ſont jamais aviſés de donner des Tragedies en Proſe ni en trois Actes, ni mêlées de grand & de bouffon, comme le dit Monſieur Daubignac, mais des Tragedies en Vers en cinq Actes & preſque toutes avec les Chœurs.

Toutes ces Tragedies ſont tellement renfermées dans les Regles preſcrites que l'on peut dire que les Auteurs y ont ſuivi trop ſcrupuleuſement les Preceptes de l'art, & y ont imité trop litteralement les originaux Grecs; auſſi eſt-il arrivé que les Tragedies compoſées depuis 1500. juſqu'en 1600. ou environ, ont été trouvées en Italie trop cruelles & n'ont pas fait plaiſir; Enfin l'horrible pouſſé à l'excès dégoûta les Italiens d'un tel Spectacle; Les Poëtes ne furent point contens de faire que les Fils tuaſſent leurs Meres,

ou les Peres leurs enfans, que l'on fit apporter sur la Scene des Urnes où étoient les membres des enfans massacrés que l'on tiroit de l'Urne piece à piece pour les faire voir aux Spectateurs.

Cette Tragedie qui auroit pû très-aisément se corriger de ce côté-là, comme d'autres Nations ont fait, n'en a pas eu le tems, non seulement elle tomba par cette raison, mais elle manqua tout-à-fait par la corruption des belles Lettres en Italie.





CHAPITRE CINQUIE'ME.

De quelle espece de Comedie les Comediens Mercenaires faisoient usage au commencement du seiziéme Siécle. Décadence des Belles Lettres en Italie. Corruption de la bonne Tragedie & de la bonne Comedie.

QUoique la Comedie reguliére eût commencé à renaître en Italie dès la fin du quatorziéme Siécle, cependant ceux qui faisoient la profession de Comediens ne quitterent point leurs anciennes Piéces, & continuerent à jouer à l'impromptu ; j'en ai la preuve dans mon Cabinet par les canevas de ces Piéces soit imprimés ou manuscrits ; mais dès le commencement du seiziéme Siécle où l'Italie l'emportoit sur toutes les autres Nations pour la belle Litterature, l'émulation & le goût des sciences aïant

formé plusieurs societés de Sçavans, la plûpart de ces Academies soit pour s'amuser, soit même pour tâcher de ramener le Public à un genre de Spectacle plus regulier essaïerent de représenter les Comedies écrites des meilleurs Auteurs, à mesure qu'elles paroissoient. Les Comediens mercenaires n'avoient garde de tenter une pareille entreprise, ils y auroient sûrement perdu leur tems.

Flaminio Scala detto Flavio, qui étoit un Comedien illustre, & Chef d'une Troupe, ne jouoit point d'autres Comédies que celles qui avoient regné toûjours; c'est-à-dire, des Fables à l'impromptu avec notre Arlequin, dans le même tems que les Académies, dont nous venons de parler, représentoient les Comedies reguliéres qui avoient paru en Italie depuis un siécle. Ce même *Flaminio Scala* l'an 1611. fit imprimer son Théâtre, qui n'est pas dialogué, mais seulement exposé en simples Canevas, qui ne sont pas si concis que ceux dont nous nous servons & que nous exposons accrochés aux murs du Théâtre par derriere les coulis-

ſes, mais qui ne ſont pas non plus ſi prolixes que l'on en puiſſe tirer la moindre idée de Dialogue : ils expliquent ſeulement ce que l'Acteur vient faire ſur la Scene, & l'action dont il s'agit, & pas davantage.

Flaminio Scala fut le premier qui composa des Canevas de Comedies & qui les fit imprimer : la conſtruction de ſes Fables eſt très-foible, & même j'oſerai dire mauvaiſe, mais ſur-tout la plus grande partie en eſt très-ſcandaleuſe ; cependant comme il eut le merite de l'invention il eut auſſi les éloges des meilleurs Poëtes de ſon tems, dont les Sonnets ſont à la tête de ſon Livre, & qui élevent cet Auteur au plus haut degré de gloire en ce genre, pour avoir donné la meilleure Comedie que l'on eût encore vûe juſques là.

On ne penſera jamais que lorſque ces habiles Gens donnent de ſi grandes loüanges à *Flaminio Scala*, ils aïent voulu le mettre au-deſſus de ces excellens Auteurs qui étoient contemporains de ce

Comedien, & que l'on voulût faire comparaiſon entre ſes mauvaiſes Fables joüées à l'impromptu & les belles Comedies écrites *Del Laſca*, *Del Secchi*, & de tant d'autres qui vivoient de leur tems. Ce ſeroit une abſurdité impardonnable ; non, Monſieur, il ne s'agiſſoit point de faire comparaiſon : ces Poëtes qui applaudiſſoient au Théâtre de *Flaminio Scala*, s'expliquent aſſés clairement, lorſqu'ils diſent que juſques à lui les Comediens n'avoient rien donné qui pût ſe comparer à ſon Théâtre, c'eſt-à-dire, au Théâtre Comique exercé par les Comediens mercenaires. Les bonnes Comedies qui avoient parûes imprimées au commencement du ſeiziéme ſiécle avoient ouvert les yeux à *Flaminio Scala*, qui dans ſon impromptu & dans ſon Jeu Mimique avoit donné une meilleure forme à ſon Théâtre, qui d'ailleurs pouvoit être excellent quant au Jeu & au Comique, mais qui manquoit totalement de cette conduite qui rend harmonieuſe l'action théâtrale, qui doit paſſer par les degrés que

la raiſon & le bon ſens nous preſcrivent.

On ne ſera pas fâché d'apprendre ici en paſſant que c'eſt du tems de *Flaminio Scala* que les femmes furent introduites ſur la Scene, c'eſt-à-dire, vers l'an 1560. du moins ſi *Flaminio Scala* n'étoit pas encore Comedien lorſque cela arriva, il peut l'avoir vû. Ce que j'avance eſt du témoignage de *Pietro Maria Cechini detto Frittelino*, qui jouoit le Rôle d'Arlequin: il nous dit dans ſon petit Livre des Diſcours qu'il fait ſur la Comedie, que les femmes n'ont été introduites ſur la Scene que cinquante ans devant. Son Ouvrage a été par lui imprimé & dedié au Cardinal *Burgheſe* l'an 1616. donc *Cecchini* étoit contemporain de *Flaminio Scala*; l'on ſent aiſément combien tous les deux étoient voiſins de cette Epoque, & l'on peut aſſurer qu'ils ont vû les Comediennes qui monterent les premieres ſur le Théâtre. Le même *Cecchini* nous explique encore qu'auparavant c'étoit des jeunes garçons qui jouoient avec les habits de femmes.

Après tout ce que je viens de dire, on auroit lieu de croire que les Comedies écrites ne furent point adoptées par ceux qui faiſoient la profeſſion de Comediens : il eſt vrai qu'ils furent long-tems ſans hazarder de donner ces pieces au Public dont ils connoiſſoient le gout pour les bouffonneries & pour une ſorte de Comique dont les Pieces écrites regulieres ne ſont gueres ſuſceptibles ; ils s'en tinrent donc long-tems à la ſeule répreſentation des Pieces jouées à l'impromptu, mais enfin quelques-uns plus courageux eſſaïerent de jouer des Comedies écrites, & je puis aſſurer que la plûpart des meilleures, après avoir été repreſentées par des Académiciens le furent par les Comediens. *Cecchini* nous le dit dans ſon petit Traité ſur la Comedie. Pluſieurs Pieces, même dans la ſuite, furent faites pour les Comediens qui en donnerent les prémieres Repreſentations au Public : j'en citerai trois exemples ſeulement pour n'être pas ennuïeux. *Comedia di Agoſtino Ricchi da*

Lucca intitolata i Tre Tiranni recitata in Bologna a N. Signore, & a Cesare il Giorno della comemoratione della Corona di Sua Maesta. Autre éxemple. *Gli Inganni Comedia del Signor Nicolò Secchi recitata in Milano, l'anno 1547. Dinanzi a la Maesta del Re Filippo:* Et pour le troisiéme. *Le Due Persilie. Comedia di Gioanni Fedini pittore Fiorentino, fatta recitare da gli Illustri Signori, il Signor Gerolamo e il Signor Giulio Rossi de Conti di San Secondo, alla presenza delle Gran Principesse di Toscana, il di 16. di Febraio 1582. in Firenze.*

Dans ces trois Comedies on ne lit point dans le Frontispice du Livre l'Académie par laquelle elles ont été representées, ce que certainement on n'auroit pas negligé dans des occasions si glorieuses; donc il est à présumer que ces trois Comedies furent jouées par les Comediens qui laissoient en repos leur Arlequin lorsqu'ils n'en avoient pas besoin: Cette conjecture est d'autant plus probable, que du jour que le *Pastor fido del Guarini* a paru, il a toûjours été joué par

les Comediens : Par ces mêmes Comediens qui, par éxemple, avoient donné la veille *Arlequin Valet étourdi*, & qui le lendemain donnoient *Arlequin Maître d'amour*, qui ſont des anciennes Comedies à l'impromptu, Mimiques & ſans trop de conduite, qui ſubſiſtent encore aujourd'hui ſur le Théâtre. De mon tems on en a fait de même dans les Repreſentations en Vers & en Proſe, où l'Arlequin ne pouvoit point avoir de Rôle.

Nous ne pouvons pas douter que les Comediens ne jouaſſent en même tems la Comedie à l'impromptu à ſon ordinaire & telle qu'elle étoit, & la Tragedie & la Comedie écrite, & par là leur Théâtre avoit les deux qualités, de donner du grand & du bon, du plaiſant & du comique. Cette méthode a duré toujours juſqu'à mon départ de l'Italie, ſans qu'aucun des Comediens ni de mon tems ni du tems de nos predeceſſeurs, puiſſent dire de l'avoir fait les premiers, mais on a toujours ſuivi l'uſage qu'on a trouvé établi.

Le Siécle ſeiziéme fini, vers l'an 1620. les belles Lettres tomberent beaucoup en Italie. Dans cette décadence c'eût été un grand miracle que le Théâtre ſe fût conſervé dans ſa regularité. Les Tragedies changerent de face, & on ſubſtitua à leur place les Comedies ou Tragi-Comedies Eſpagnoles, que l'on traduiſit, ou que l'on fit à leur imitation; l'Empereur Charlequint laiſſa dans les Roïaumes de Naples & de Sicile, dans le Duché de Milan & dans d'autres Provinces, pluſieurs Cours de Seigneurs Eſpagnols, & c'eſt ce qui occaſionna cette corruption du Théâtre.

Il eſt vrai que dans le plus fort de cette décadence il ſe trouva de tems en tems quelque heureux génie qui mit au jour quelque Tragedie en Vers & ſelon les regles, mais ces Auteurs ſe contenterent de les faire imprimer & & ne les donnerent point aux Comediens.

On les vit encore rarement paroître ſur la Scene particuliere des Acadé-

mies qui déja commençoient à s'abolir dans plusieurs Villes d'Italie ; enfin le nom de Tragedie étoit devenu étranger dans notre Païs : les Monstres qui avoient succedé à la Tragedie n'en portoient point le nom glorieux, soit qu'un mauvais genie l'eût entierement effacé de la memoire des hommes, soit que les Auteurs eussent honte de le lui approprier , on les nomma *Opere Tragiche*, *Opere Regie*, *Opere Tragicomiche* , *Opere Tragisatirocomiche* , *&c.* On les fit en Prose & en trois Actes. L'Arlequin & tous les autres Acteurs masqués y furent introduits , pour achever de gâter notre Théâtre Tragique. La Comedie écrite de son côté ceda la place à la Comedie Impromptu qui resta de nouveau la seule Maîtresse du Champ de Bataille. Les Tragi-Comedies Espagnoles traduites , comme *La Vie est un Songe*, *le Sanson*, *le Festin de Pierre*, & d'autres semblables , étoient les plus beaux ornemens du Théâtre Italien.

C'eſt ſans doute de ces ſortes d'Ouvrages dont Monſieur d'Aubignac a parlé, les ſeuls qui étoient de ſa connoiſſance, & qu'il a cru bonnement que l'on donnoit pour des Tragedies. Je ſuis fort de ſon avis lorſqu'il les trouve mauvaiſes.



CHAP.



HABIT D'ARLEQUIN ANCIEN

Joullain Sculp.

2



Joullain Sculp.

HABIT D'ARLEQUIN MODERNE.



Calot inv. *Joullain Sculp*

HABIT DE PENTALON ANCIEN



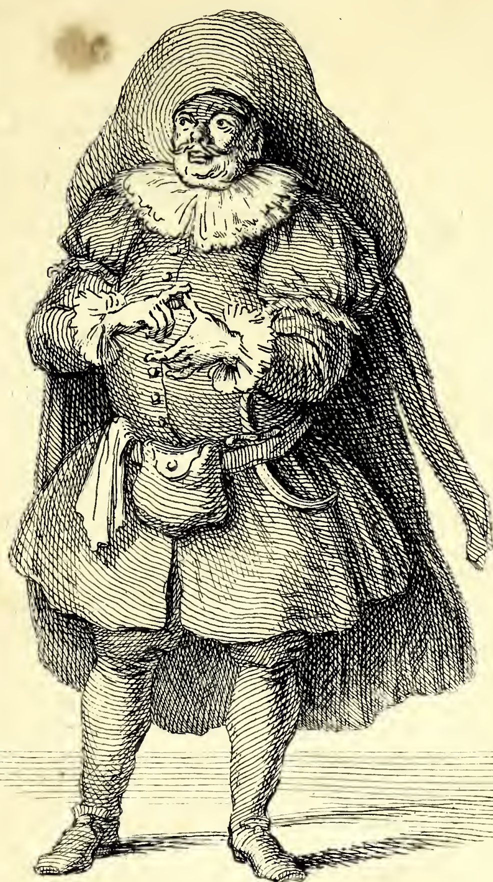
Joulain Sculp.

HABIT DE PANTALON MODERNE



Joullain Sculp.

HABIT DE DOCTEUR ANCIEN



Joulain Sculp

HABIT DE DOCTEUR MODERNE



Joulain Sculp.

HABIT DE BELTRAME DE MILAN



Joullain Sculp.

HABIT DE SCAPIN



HABIT DE CAPITAN ITALIEN

Joullain Sculp.



Joullain Sculp.

HABIT DE CAPITAN ESPAGNOL.



Joulain Sculp.

HABIT DE SCARAMOUCHE NAPOLITAIN



HABIT DE GIANGURGOLO CALABROIS

13



Joulain Sculp

HABIT DE MEZZETIN

14



Joullain Sculp.

HABIT DE TARTAGLIA



Joulain Sculp.

HABIT DE POLICHINEL NAPOLITAIN



Jouiain Sculp

HABIT DE NARCISIN DE MALALBERGO



Joullain Sculp.

HABIT DE PIERROT



CHAPITRE SIXIE'ME.

De l'introduction des differens Dialectes des Acteurs masqués de la Comedie Italienne. Des excellens Comediens de ce tems-là. De la façon de jouer la Comedie impromptu. *De la signification du mot* Lazzi.

DAns le Chapitre précedent nous venons de voir que *Flaminio Scala detto Flavio* fut le premier, qui imprima des simples Canevas de Comedies à la place des Comedies écrites. Il faut remarquer dans les cinquante Canevas de son Théâtre, que ce n'est pas l'Arlequin seul qui est Acteur masqué, il y a un *Pantalon*, un *Burattino*, un *Gratiano Dottore*, un *Capitan Spavento*, un *Cavicchio*, Païsan, un *Pedrolino*, & quelques autres; sous ces noms nous trouvons les quatre

Acteurs masqués de notre Théâtre vivant, dont l'un parle *le Venitien*, l'autre *le Boulonois*, & les deux Zanni Arlequin & Scapin *le Bergamasque* ou *le Lombard*; hors l'Arlequin qui, comme nous avons dit, nous vient des Mimes des Latins, les autres certainement sont de l'invention moderne de ce tems-là. *Flaminio Scala* n'en a pas été l'inventeur, car il ne manqueroit pas de nous le dire; & si par modestie il avoit voulu se taire, *Francesco Andreini detto il Capitano Spavento*, qui étoit son Camarade, & qui a fait la Préface du Livre de son Ami, nous en auroit instruits. Je ne pense pas non plus que les Mascarades du Carnaval dans les Villes d'Italie, aïent donné l'idée aux Comediens de masquer les Vieillards de leur Théâtre & tous les autres Valets, & de donner un langage different à chacun: Puisons donc nos conjectures dans une source plus assurée.

Ruzante, qui étoit de Padoue, donna vers l'an 1530. six Comedies écrites en cinq Actes & en Prose; les Acteurs y parlent tous un langage different: le

Venitien, le Boulonois, le Bergamaſque, le Païſan de Padoue, le Florentin, & juſqu'à la Langue Grecque vivante mêlée avec l'Italienne.

Je croi que *Ruzante* a pris de Plaute, l'idée de mettre ſes differens Dialectes dans la Comedie, & que les Maſcarades du Carnaval lui ont fourni les habits & les caracteres de ſes Acteurs. Plaute dans ſa Comedie du *Pœnulus* introduit un Carthaginois qui parle ſa Langue, & qui fait des jeux de mots avec la Langue Latine: ce qui devoit produire un plaiſant admirable. *Ruzante* en a fait autant, en mettant dans la bouche d'un de ces Perſonnages la Langue Grecque vivante, qui donne lieu à des jeux de mots avec l'Italienne.

Ce Poëte a cherché les moïens de rendre comiques les Perſonnages mêmes des Vieillards, qui naturellement ſont froids ſi on ne leur donne pas des caracteres chargés; pour cet effet il les déguiſa, l'un en Pantalon à qui il donna l'habit & la Langue Venitienne & l'autre en Docteur Boulonois; il donna le

Langage Bergamaſque aux Valets, & il choiſit plûtôt ce Dialecte-là qu'un autre à cauſe de la reputation du Païs, parce que l'on prétend que le bas peuple de la Ville de Bergame eſt un compoſé de ſots & de fourbes, qui excellent dans les deux caracteres, & par cette raiſon on donna à l'Arlequin Bergamaſque le caractere du ſot & au Scapin Bergamaſque celui du fourbe; pour les maſques de ces Acteurs ils peuvent fort bien être venus tout d'un coup, les maſques aïant été toûjours très-communs en Italie, ou tout au plus ils peuvent s'être perfectionnés avec le tems.

Les Comedies de *Ruzante* ſont dans une grande reputation, mais il eſt difficile de les goûter par la difficulté qu'il y a d'entendre tant de differens langages. *Bernardini Scardeonii de antiq. Urbis Patavii fol. 255. de Angelo Beolco aliàs Ruzante*, nous dit de ce Poëte des choſes ſurprenantes; ſelon lui, il a ſurpaſſé Plaute en compoſant ſes Comedies, & Roſcius en les repreſentant. Je ne rapporterai de cet Auteur que la fin de l'Arti-

cle de *Ruzante*, à la page ci-dessus, & l'inscription de son tombeau. *Sepultus est Patavii in Æde divi Danïelis, juxta pratum Vallis, anno Domini* MDXLII. *Martii, Cui Joannes Baptista Rota noster ei summoperè affectus hanc Monumenti Inscriptionem constituit.*

V. S.

ANGELO BEOLCO RUZANTI PATAVINO,
NULLIS IN SCRIBENDIS AGENDISQUE COMOEDIIS
INGENIO, FACUNDIA, AUT ARTE SECUNDO
JOCIS ET SERMONIB. AGREST.
APPLAUSU OMNIUM FACETISS:
QUI NON SINE AMICOR. MOERORE È VITA DECES-
SIT ANN: DOMINI MDXLII DIE XVII MARTII:
ÆTATIS VERO XL
JO: BAPT: ROTA PATAVINUS TANTÆ PRÆSTANTIÆ
ADMIRAT. PIGN. HOC SEMPIT. IN TESTIMON. FA-
MÆ AC NOMIN.

P. C.

ANN. A MUNDO REDEMPT. MDLX.

Je crois ne me pas tromper si je pense que *Ruzante* ouvrit la porte aux Come-

diens pour introduire dans leurs piéces tous les Dialectes & tous les habits qu'il avoit mis dans ses Comedies. Par-là ils enrichirent leur Théâtre d'une mascarade continuelle qui donne un grand relief à la Comedie Italienne : à la fin de ce Traité on trouvera les planches des habits des Acteurs masqués du Théâtre Italien, dont quelqu'une sera double pour marquer la difference qu'il y a eu dans la suite des tems. Je ne les blame donc pas si pendant tout le seiziéme Siécle, où le Théâtre écrit étoit si beau & si régulier, les Comediens Italiens n'ont point abandonné l'Arlequin & les autres Acteurs masqués, & s'ils n'ont pas fait main basse sur la Comedie jouée à l'impromptu pour s'attacher uniquement aux bonnes Comedies écrites en Vers ou en Prose, qui comme celles de Plaute & de Terence imitent la belle nature & dont tous les Acteurs parlent le même langage.

Ces Comediens firent précisement ce que fait le bon œconome, qui, quoiqu'il se fasse un habit neuf, conserve soigneusement le vieux pour tous les malheurs

qui pourroient arriver. Si pendant un Siécle tout complet les Comédiens avoient renoncé à l'Arlequin, & à leur Comedie à l'impromptu pour s'attacher uniquement à la bonne Comedie écrite, lorsque le bon goût se perdit en Italie & que le Théâtre changea du blanc au noir par les Piéces Espagnoles qu'on naturalisa Italiennes, les Comediens se seroient vûs à deux doigts de leur perte. Ils se trouverent bien d'entrelasser la bonne Comedie écrite à leur vieille Comedie à l'impromptu ; ils perdoient, il est vrai, leur Arlequin, le Pantalon, le Docteur & les autres Acteurs masqués pour deux ou trois jours de la Semaine peut-être, mais ils les faisoient reparoître les autres jours & avec plus d'éclat, sans doute à cause du petit intervalle occupé par la bonne Comedie écrite, mais froide néanmoins au goût des Spectateurs accoûtumés aux jeux & au masque d'Arlequin qui plaît & qui plaira toûjours infiniment.

On vient donc de faire voir que c'est *Ruzante*, qui a introduit les Personnages

masqués sur le Théâtre d'Italie : les Canevas de *Flaminio Scala* qui les y trouva établis font voir que pendant l'intervalle qui fut entre *Ruzante* & lui, ils s'en étoient rendus maîtres & y jouoient les principaux Rôles. Les differens Dialectes que ces Personnages parloient donnoient sans doute un nouveau genre de plaisir, puisque les differens Peuples les goûterent & en introduisirent sur leurs Théâtres à l'envie les uns des autres. Le Boulonois outre le Docteur a fait paroître un Narcisin *Dessevedo de Mal albergo* ; la Romagne, un Crocheteur, qui parle son mauvais jargon ; Milan, un Beltrame ; Naples, le Scaramouche & le Polichinel ; la Calabre *i Giangurgoli* ; & Genes aussi bien que les autres Villes a introduit son langage sur la Scene.

La domination des Espagnols en Italie attira quelques Comediens de leur Nation dans le païs, & cela donna au Théâtre des Capitans qui parloient purement la Langue Espagnole ou un mélange des deux Langues : de ces Capitans nous en avons eu d'excellents. La mémoire subsiste encore

des Capitans *Spavento, Matamors, & Sangre & Fuego.* Ce caractere a manqué tout-à-fait vingt ans avant la fin du Siécle passé.

Depuis l'an 1600 jusqu'en 1700. le Théâtre Italien perdit infiniment par les mauvaises Comedies & les Tragi-Comedies Espagnoles, qui paroissoient sur la Scene avec affluence & qui de plus en plus éloignoient l'esperance de revoir encore en Italie la bonne Tragedie & la bonne Comedie; mais il gagna beaucoup du côté des habiles Acteurs qui les représentoient, ils porterent si loin l'excellence de leur Art qu'ils furent appellés à toutes les Cours de l'Europe. L'Empereur & le Roi de France les comblerent de graces & d'honneurs. Je conserve une Copie imprimée des Lettres de l'Empereur Mathias qui annoblit *Pietro Maria Cecchini*, homme d'esprit & de Lettres, qui jouoit le Rôle d'Arlequin.

Nicolò Barbieri detto Beltrame pour prouver, que les Comediens modestes dans leurs paroles & dans leurs actions sont dignes de l'estime des plus grands Prin-

ces, nous apprend dans ſon Livre intitulée *Suplica*, qui eſt un traité ſur la Comedie, que le Roi Louis XIII. l'honora de ſa protection & le combla de bienfaits. *Gioan Battiſta Andreini*, qui jouoit le Rôle d'Amoureux fut auſſi favoriſé de l'eſtime de ce grand Monarque. J'ai reſervé ici un trait d'érudition pour l'hiſtoire de notre Théâtre qui ne ſera pas inutile, je penſe.

Saint Charles Borromée, Cardinal, & Archevêque de Milan voulut prendre connoiſſance des Comedies que l'on jouoit. Les Canevas des Piéces étoient examinés par une perſonne par lui nommée, & lorſqu'il ne ſe trouvoit point dans l'action, ni dans la conduite de la Piéce choſe qui pût nuire à l'innocence de la Jeuneſſe, ni ſcandaliſer des Spectateurs Chrétiens, le ſaint Cardinal donnoit ſon approbation, & ſignoit les Canevas de ſa main. Dans ma premiere jeuneſſe j'ai connu une vieille Comedienne, qui s'appelloit ſur le Théâtre *Lavinia*, laquelle dans l'heritage de ſon pere avoit trouvé nombre de ſes Canevas ſignés par ſaint

Charles Borromée, dont elle s'étoit défaite pour en faire present à des Sçavans, qui l'en avoient instamment priée.

Agata Calderoni, detta Flaminia, grande mere de ma femme a vû & examiné ces Canevas, & m'a assuré avoir été long-tems indignée contre sa bonne amie *Lavinia*, pour ne pas en avoir conservé quelques-uns. Malgré toutes ces assurances, je n'étois pas content, j'aurois souhaité d'en avoir vû moi-même.

Pendant près de vingt ans dans les principales Villes d'Italie, où j'allois de tems-en-tems pour l'exercice de ma profession, j'ai cherché dans les Bibliotheques & dans les Cabinets de Livres des Seigneurs, si je pouvois retrouver quelqu'un de ces Canevas, mais inutilement. J'en demandois à tout le monde, & personne ne pouvoit m'en donner des nouvelles: enfin le Sieur *Angelo Costantini*, qui autrefois, sous le nom de Mezetin, a fait le plaisir de toute la France dans la Troupe des Comediens Italiens nos predecesseurs, me dit qu'il en avoit vû deux dans *la Galleria del Signor Canonico Settala*, à Mi-

lan, & qu'aparemment c'étoit de ceux que la nommée *Lavinia* avoit donnés. J'écrivis ſur le champ à un ami à Milan pour en avoir copie: il me fit reponſe, que dans le Cabinet curieux du feu Chanoine *Settala* on a trouvé dans le Catalogue ces Canevas nommés & enregiſtrés; mais que les originaux ne ſe ſont point trouvés nonobſtant l'exacte perquiſition qu'on en a faite. Mon ami non content de cela a cherché dans la Bibliotheque Ambroiſienne, & parmi les manuſcrits, il en a trouvé un qui rapporte, que ſaint Charles Borromée avoit obtenu du Gouvernement que les Canevas des Comedies avant d'eſtre repreſentés ſur la Scene, ſeroient examinés par le Prévôt de S. Barnaba: en voilà aſſés pour conjecturer, que ces Canevas après avoir été examinés, étoient portés par le Prévôt de S. Barnaba au S. Cardinal, qui les livroit aux Comediens ſignés de ſa main; le Catalogue du Cabinet *Settala* nous aſſure d'un autre côté, que ces Canevas avoient été mis parmi les autres raretées que ce fameux Cabinet renferme, & que peut-

être ils ont été emportés par quelqu'un, qui étoit curieux de les avoir.

Si mon Livre a le bonheur d'être lû, & qu'il parvienne entre les mains de quelques-uns de ceux, qui conservent encore ces Canevas, j'espere qu'ils se déceleront eux-mêmes, & je les prie très-humblement de m'en faire part en me donnant copie d'un de ces Originaux.

Après avoir fait voir l'origine & les progrès de la Comedie Italienne jouée à l'impromptu, j'espere que le Lecteur ne trouvera pas mauvais que je lui dise ce que je pense de ce genre de Spectacle particulier à l'Italie. On ne peut disconvenir qu'il n'ait des graces qui lui sont propres & dont la Comedie écrite ne peut jamais se flater. L'impromptu donne lieu à la varieté du jeu, ensorte qu'en revoïant plusieurs fois le même Canevas on peut revoir chaque fois une piece differente. L'Acteur qui joue à l'impromptu joue plus vivement & plus naturellement que celui qui joue un Rôle appris: on sent mieux, & par consequent on dit mieux ce que l'on produit que ce que l'on em-

prunte des autres par les ſecours de la mémoire; mais ces avantages de la Comedie jouée à l'impromptu ſont achetés par bien des inconveniens; elle ſuppoſe des Acteurs ingenieux, elle les ſuppoſe même à peu près égaux en talens, car le malheur de l'impromptu eſt que le jeu du meilleur Acteur dépend abſolument de celui avec lequel il dialogue; s'il ſe trouve avec un Acteur qui ne ſçache pas ſaiſir avec préciſion le moment de la replique, ou qu'il l'interrompe mal-à-propos, ſon diſcours languit, ou la vivacité de ſes penſées ſera étouffée. La figure, la mémoire, la voix, le ſentiment-même ne ſuffiſent donc pas au Comedien qui veut jouer à l'impromptu, il ne peut exceller s'il n'a une imagination vive & fertile, une grande facilité de s'exprimer, s'il ne poſſede toutes les delicateſſes de la langue, & s'il n'a acquis toutes les connoiſſances neceſſaires aux differentes ſituations où ſon Rôle le place. Quelle éducation ne faut-il pas pour former un tel Acteur & ceux qui ſont deſtinés à cette profeſſion ne trouvent-ils pas mille obſtacles à une

excellente éducation. La difficulté de trouver des Acteurs, qui joignent à tant de talens toute l'érudition dont leur Art a beſoin, a fait ſouvent échouer la Comedie à l'impromptu ; & pour la ſoutenir & la rendre plus facile à être repréſentée par des Acteurs médiocres, on a été obligé de recourir aux Monologues & à ces lieux communs que les Italiens appellent *Robbe Generiche* dont les Acteurs ſe ſervent ſuivant l'interêt & la ſituation de la Scene. Cette façon de dialoguer ne vaut rien, car il arrive ſouvent que l'on place de belles maximes ſi mal-à-propos qu'elles ne quadrent point à ce que l'Acteur vient de lui dire, & ſont tout-à-fait hors d'œuvre ; cet inconvenient en produit un autre : ce Comedien qui ne ſçait autre choſe que ce qu'il a apris par cœur & qui très-ſouvent n'entend pas ce qu'il dit, après une Scene, où il aura étallé les plus belles penſées qu'il doit à ſon Poëte, & non pas à ſon imagination, & qu'il aura touché les Spectateurs par du brillant emprunté : ce Comedien, dis-je, en quittant ſa Maîtreſſe ou ſon Ami eſt obligé de parler à

l'impromptu avec ſon Valet, dont les *Lazzis* & le jeu de Théâtre demandent qu'il y réponde à l'impromptu, ne pouvant pas alors emploïer ſes lieux communs, il ſe trouve tellement deconcerté qu'il ſe fait connoître pour ce qu'il eſt, & ce même Acteur, qui dans la Scene précedente par un diſcours noble & pompeux s'étoit attiré l'attention du Spectateur, emploie des termes ſi bas & parle d'un langage ſi commun, qu'il devient inſupportable à ce même Public, qui un moment devant l'avoit applaudi. Voilà le mauvais côté de la Comedie Italienne à l'impromptu : défaut, qui depuis quarante ans que je connois le Théâtre a toûjours regné.

Une reſſource ordinaire des Comediens qui ne ſe ſentent pas aſſés de fond pour ſoutenir le Dialogue (reſſource qu'ils emploient ſouvent ſans jugement) c'eſt un certain jeu de Théâtre que nous appellons *Lazzi*; le véritable ſens de ce mot n'eſt pas trop connu, nous allons tâcher d'en donner une notion juſte, & qui faſſe ſentir dans quelles occaſions on en doit faire uſage.

Nous

Nous appellons *Lazzi* ce que l'Arlequin ou les autres Acteurs masqués font au milieu d'une Scene qu'ils interrompent par des épouvantes, ou par des badineries étrangeres au sujet de la matiere que l'on traite, & à laquelle on est pourtant toûjours obligé de revenir : or ce sont ces inutilités qui ne consistent que dans le jeu que l'Acteur invente suivant son genie, que les Comediens Italiens nomment *Lazzi*. J'ai demandé la veritable signification de ce mot à des anciens Comediens, qui n'ont pû satisfaire ma curiosité : j'ai eu recours à de vieux Canevas très-inutiles présentement à la profession, parce qu'ils ne sont pas assés étendus, & que l'on n'y peut rien comprendre. Je crois indubitablement que la signification de ce terme est designée par le mot même.

Les Comediens nos Prédecesseurs, qui apparemment l'avoient oublié, & qui l'avoient corrompu en le prononçant avec un seul *Z*, *Lazi*, ont peut-être cru que dans les anciens Canevas c'étoit une faute d'ortographe, de l'avoir écrit avec deux

Z, & en les recopiant ils l'ont mis quelquefois avec un ſeul Z. J'ai jugé d'abord que les Anciens pouvoient avoir eu raiſon, & j'ai examiné ce que le terme de *Lazzi* vouloit dire ; comme nous autres Comediens Italiens nous parlons ordinairement la Langue Lombarde mêlée de quelque parole Toſcane, on peut bien avoir prononcé *Lazzi*, parole Lombarde, au lieu de *Lacci* parole Toſcane. *Lazzi* ou *Lacci* ſignifie en François *Liens*. Voïons maintenant ſi cette ſignification convient à ce qui regarde notre profeſſion.

Il eſt ſur que lorſqu'Arlequin ſe trouve avec ſon Maître, qui eſt occupé d'affaires ſerieuſes, s'il interrompt par ſes badineries ſon diſcours & ſon action, il coupe le Cours de la Scene, & dénoue, pour ainſi dire, le fil d'un Ouvrage que ſon Maître avoit commencé, & qu'il faut à la fin rentrer dans le ſujet de la Scene interrompue ; il faut pour cela que ſes badineries, qui ſont étrangeres au ſujet, renouent l'action de façon qu'elles paroiſſent faire partie de la matiere, que l'on avoit entamée, & que l'on va pourſuivre ;

c'eſt pour cela que l'on a appellé ſes badineries *Lazzi* ou *Lacci*.

Je donnerai un exemple de cet Art qui pourra ſervir de regle aux Comédiens, qui l'ignorent, & d'inſtruction aux Spectateurs pour s'y connoître ; je prendrai une des plus anciennes Comédies de notre Théâtre.

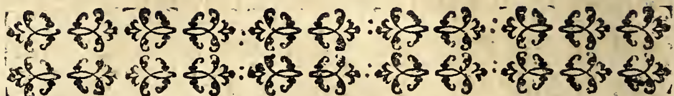
Dans la Piéce d'Arlequin *Dévaliſeur de Maiſons*, Arlequin & Scapin ſont Valets de *Flaminia*, qui eſt une pauvre Fille éloignée de ſes parens, & qui eſt réduite à la derniere miſere. Arlequin ſe plaint à ſon Camarade de ſa facheuſe ſituation & de la diette qu'il fait depuis long-tems. Scapin le conſole & lui dit qu'il va pourvoir à tout : il lui ordonne de faire du bruit devant la maiſon : *Flaminia* attirée par les cris d'Arlequin lui en demande la cauſe, Scapin lui explique le ſujet de leur querelle, Arlequin crie toûjours & dit qu'il veut l'abandonner, *Flaminia* le prie de ne point la quitter & ſe recommande à Scapin, qui lui fait une propoſition pour la tirer honnêtement de la miſere qui l'accable ; pendant que Scapin

explique ſon projet à *Flaminia*, Arlequin par differens *Lazzi* interrompt la Scene: tantôt il s'imagine d'avoir dans ſon chapeau des ceriſes qu'il fait ſemblant de manger, & d'en jetter les noïaux au viſage de Scapin: tantôt de vouloir attraper une mouche qui vole, de lui couper comiquement les aîles & de la manger, & choſes pareilles, voilà le jeu de Théâtre qu'on appelle *Lazzi*: ces *Lazzi* interrompent toûjours le diſcours de Scapin, mais en même tems ils lui donnent occaſion de le reprendre avec plus de vigueur; ces *Lazzi*, quoiqu'inutiles à la Scene, parceque, ſi Arlequin ne les faiſoit pas, l'action marcheroit toûjours ſans qu'il y manquât rien: quoiqu'abſolument inutiles, dis-je, ils ne s'éloignent point de l'intention de la Scene, car s'ils la coupent pluſieurs fois, ils la renouent par la même badinerie, qui eſt tirée du fond de l'intention de la Scene.

Ces inutilités ajoûtées à la choſe-même qui la coupent & la renouent, furent appellées avec raiſon par nos Prédeceſſeurs *Lazzi* avec deux *z*, parce que *Lazzi* dans

le langage Lombard ſignifie *Lacci* en bonne Langue Toſcane, qui en François veut dire *Liens*. On a donc voulu expliquer par ce mot, que ſi l'action eſt interrompue, par les *Lazzi*, ce ſont ces mêmes *Lazzi* qui la doivent renouer, de façon que le Spectateur ne s'apperçoive pas de cette interruption; tous les *Lazzi* d'à préſent ne ſont point imaginés avec la même raiſon & le même bon ſens, car ils ſont preſque toûjours ſi éloignés de la choſe dont il s'agit, qu'il eſt impoſſible que par leur moïen l'action qu'ils ont interrompue puiſſe être renouée.





CHAPITRE SEPTIE'ME.

De la Decadence de la Comedie Italienne telle qu'elle fut depuis 1600. Des tentatives que l'on a faites pour la relever. Introduction de la Tragedie sur la Scene.

AU commencement du dix-ſeptiéme Siécle les Comediens, qui n'avoient point abandonné ni la Comedie à l'impromptu, ni les Acteurs maſqués, ſe trouverent en état de donner des Spectacles conformes au mauvais goût de leur Siécle, qui avoit banni du Théâtre la Tragedie & la Comedie reguliére: Outre les Tragi-Comedies Eſpagnoles, nos Comediens Italiens donnerent quelques Comedies écrites, & *Gio: Battiſta Andreini detto Lelio* en compoſa lui ſeul au nombre de dix-huit, ſelon le Recueil de la *Dramaturgia del'Allacci ;* je ne les

ai pas mises dans mon Catalogue, parce que je ne pouvois y mettre que les bonnes Comedies reguliéres du bon Siécle, & celles d'*Andreini* ne pouvoient pas certainement avoir place parmi les bons Ouvrages : elles se sentent toutes de la decadence du goût, & quelques-unes que j'ai sont extrémement obscenes. Quoi qu'il en soit *Gio s Battista Andreini* étoit un homme d'esprit & de lettres, & je suis persuadé que s'il avoit vêcu cinquante ans devant, il auroit suivi le chemin des autres, & que nous aurions de lui quelque bonne Comedie ; mais enfin il étoit Auteur & Comedien, il ne pouvoit pas écrire autrement que les beaux esprits de son tems faisoient, & que son interêt lui conseilloit. Dans ce même tems plusieurs des bonnes Comedies écrites furent metamorphosées par les Comediens; pour se servir de leurs Acteurs masqués, ils en tiroient les simples Canevas & avec quelque changement on voïoit ces belles Comedies originairement écrites en Vers & en Prose, jouées par les Comediens à l'impromptu avec

le Pantalon & le Docteur, à la place des deux Vieillards Bourgeois, & l'Arlequin & le Scapin, à la place des Valets.

De ces Canevas il y en a encore quelques-uns dont on fait usage, & pour en donner un exemple l'*Emilia di Luiggi Groto Cieco d'Adria*, se joue encore à l'impromptu; j'en ai le Canevas qui est plus vieux que moi. Cependant cette Comedie est écrite en Vers & une des meilleurs Piéces de son Siecle; il y a même apparence qu'elle fut goûtée en France, puisque j'en ai une édition de Paris avec la traduction Françoise à côté de l'Italien; j'ai fait usage moi-même du Canevas de cette Comedie, que *Luiggi Groto* avoit imitée de l'*Epidicus* de Plaute, & je l'ai representée à Paris avec succès, sous le nom des *Fourberies de Scapin*.

La bonne Comedie écrite defigurée & reduite en Canevas à l'impromptu; un reste des vieux Canevas; les Comedies Espagnoles : quelques-uns des Canevas *di Flaminio Scala*; *di Gio Battista Andreini*, & d'autres, ont fait la Comedie du dix-septiéme Siecle. Si une telle Comedie n'étoit pas bonne par elle-même,

elle l'étoit par l'excellence des Comediens. On n'auroit pas crû qu'il pût arriver au Théâtre Italien d'autre Decadence, parce que les choſes étoient en trop mauvais état pour craindre de plus grands malheurs, cependant il éprouva une nouvelle diſgrace & la plus terrible de toutes.

Vers l'an 1680 on manqua abſolument de bons Acteurs. Plus de premiers Amoureux qui euſſent des Lettres & du goût, plus de femmes qui ſe mêlaſſent de ſçavoir quelque choſe, & enfin plus d'Arlequins qui joigniſſent des connoiſſances aux talens naturels. *Zaccagnino* & *Trufaldino* fermerent la porte en Italie aux bons Arlequins : Trivelin & Dominique *Biancoleli* après lui la fermerent en France. *Cinthio Romagneſi*, dans la troupe auſſi de Paris, fut le dernier des Amoureux qui eut de l'eſprit & du ſçavoir.

Dans l'année 1690. à l'âge de treize ans je commençois à fréquenter le Théâtre : preſque tous les Comediens de ce tems-là étoient ignorans, & à l'exception de *Gio: Battiſta Paghetti*, qui jouoit le Rôle de Docteur ; & de *Galeazzo Savorini* après lui

qui jouoit le même Rôle, je n'en pourrois pas nommer un, qui eût fait ſes études. Les Amoureux étoient des Fils de Comediens ſans aucune éducation, ou des jeunes gens qui embraſſoient la profeſſion de Comedien par un principe de libertinage; les Arlequins, qui avoient manqué, mirent les Comediens dans la fatale neceſſité de s'en pourvoir parmi les Saltimbanques dans les places publiques: imaginez-vous, Monſieur, quelle eſpece de Comedie regnoit de ce tems-là; les vieux Comediens, qui poſſedoient cette routine de l'Art & ces Jeux de Théâtre que nous appellons *Lazzi*, formoient des éleves, il s'en trouvoit de tems en tems quelques-uns qui faiſoient plaiſir au Public, mais comme ce n'étoit qu'un fard que l'on mettoit ſur un viſage affreux, l'ignorance des Acteurs le faiſoit bientôt tomber & les gens de goût, qui en connoiſſoient toute la difformité, ne s'en contentoient point.

Plus de Comedies nouvelles qui revéillaſſent la curioſité des honnêtes gens, mais des farces le plus ſouvent remplies de ſotiſes énormes; ces Comediens ignorans

qui n'avoient ni eſprit, ni talent, ni mœurs, n'avoient d'autres recours qu'à la ſource intariſſable des poliſſonneries.

Une ſeule Troupe dans cette affreuſe decadence conſerva la modeſtie ſur le Théâtre ; mais ce bon exemple ne dura pas aſſés long-tems pour faire revenir les autres ; elle quitta l'Italie & paſſa en Allemagne au ſervice de l'Electeur de Baviere à Munic & à Bruxelles, de là elle paſſa à Vienne en Autriche au ſervice de l'Empereur Leopold & de Joſeph Roi des Romains. A la tête de cette Troupe étoit *Franceſco Calderoni detto Silvio*, & *Agata Calderoni detta Flaminia* ſa Femme, dont la mienne eſt la Petite-Fille ; voilà une Decadence à laquelle on ne pouvoit pas eſperer de remedier, puiſque non ſeulement la bonne Comedie avoit manqué, mais les bons Comediens auſſi ; on y travailla pourtant, & nous allons voir de quelle façon.

Comme dans toutes les Profeſſions il ſe trouve ſouvent un Homme d'Eſprit & de goût, qui ſe diſtingue des autres, dans les derniers tems où les Comediens

avoient encore la liberté d'aller jouer à Rome pendant le Carnaval, un jeune homme de cette grande Ville prit le parti de la Comedie & suivit une troupe. Il eut le bonheur de tomber entre les mains de *Francesco Calderoni* & d'*Agata Calderoni* sa Femme, que j'ai nommée ci-dessus, qui aïant conservé un reste de cet Art, & sur-tout la modestie, lui ouvrirent une bonne porte, & lui montrerent le bon chemin.

Ce jeune homme, qui ne cherchoit qu'à se faire honneur, passa par tous les degrés de la Comedie, & par son application & son étude parvint enfin à être Chef d'une Troupe & le premier Acteur de son tems; celui dont je parle se nomme *Pietro Cotta detto Celio*, il a toûjours passé pour un homme d'une grande probité, ennemi declaré de toutes les pensées équivoques & de toutes les licences, qui à la fin du Siécle passé étoient si fort en usage sur nos Théâtres dereglés; il commença par épurer le Théâtre & eut toute l'attention possible pour l'enrichir des meilleures Piéces: il jouoit

très-ſouvent le *Paſtor fido del Guarini*, & fit eſſai de l'*Aminta del Taſſo*; le nom de Tragedie, qui de tems en tems paſſoit les Monts, lui fit imaginer de donner une Tragedie: il en choiſit une des plus modernes & d'un Auteur en grande réputation par d'autres Ouvrages qu'il avoit donnés: ce fut l'*Ariſtodemo del Dottori*, Gentilhomme de Padoue, qui étoit mort environ quarante ans auparavant. Cette Tragedie eſt en Vers & dans toutes les regles: ce fut à Veniſe où il la donna pour la premiere fois, il eut ſoin de prévenir les Spectateurs en leur annonçant qu'il n'y avoit point d'Arlequin dans la Piéce, que le ſujet de cette Tragedie étoit très-touchant, que la repréſentation leur arracheroient les larmes; & enfin il n'oublia rien dans ſon diſcours pour diſpoſer des Spectateurs, qui depuis longtems n'avoient aucune connoiſſance des Tragedies, à ſe prêter à ce nouveau genre de Poëme Dramatique & tout-à-fait different de ceux qu'ils avoient accoûtumé de voir: cette Tragedie fut reçue avec un applaudiſſement general. Dans le même

tems les Colleges de Rome & de Boulogne, aussi bien que les Seigneurs de cette aimable & sçavante Ville, avoient traduit la plûpart des Tragedies des deux Corneilles & quelques-unes de Racine, les premiers pour les faire représenter par les jeunes Pensionnaires de leurs Colleges, & les autres pour se divertir pendant le Carnaval. Ces Tragedies plurent infiniment au petit nombre des Spectateurs connoisseurs; mais les autres accoûtumés depuis si long-tems à ne voir que du bas comique & des Piéces tragiques mêlées de Scenes bouffonnes, qui les faisoient rire dans les situations les plus interessantes & qui sont celles que Monsieur Daubignac dans sa pratique du Théâtre appelle Tragedies Italiennes: ces autres Spectateurs, dis-je, qui faisoient toûjours la plus grande partie du Spectacle, disoient que rien n'étoit plus ennuïeux que d'entendre des Scenes éternelles, où il n'y avoit que des paroles; mais ces ridicules decisions n'arrêterent point l'entreprise de *Pietro Cotta*: d'un côté méprisant tout ce qui venoit de la part de gens sans goût

& ſans lettres : de l'autre encouragé par les exhortations des amateurs des bons ouvrages, il donna *Rodogune*, *Iphigenie en Aulide*, & d'autres Tragedies qu'il ſoutint avec conſtance malgré l'opinion des Spectateurs, qui étoient partagés.

Il eſt vrai qu'il eut des égards pour la Ville de Veniſe qu'il voulut ménager en ne donnant des Tragedies que rarement. Les autres Troupes de Comediens ne ſuivirent pas l'exemple que leur donnoit *Pietro Cotta*, ou du moins après avoir eſſaïé le goût du Public ſur ce genre de Piéces, ils s'écarterent bientôt de cette route. Enfin le Théâtre étoit en confuſion : pendant qu'une perſonne pouſſoit les Comediens à donner des Tragedies, un autre les en dégoutoit en les ſuppliant de ne les point ennuïer : comment faire ? ſur ces entrefaites *Pietro Cotta* quitta le Théâtre & ſe retira.

La Tragedie ſe vit encore une fois dans le riſque d'être bannie de la Scene Italienne ; les Comediens n'y ſongeoient plus & le plus grand nombre des Spectateurs

ne s'en ſoucioient pas. Quel parti prendre ? il falloit du moins éclaircir la verité & mettre dans leur tort, ou les Spectateurs, ou les Comediens. Pour y parvenir, il auroit fallu trouver un Comedien qui fût aſſés fol pour en faire l'experience à ſes dépens : car il eſt certain que les Tragedies ne donnoient aucun profit ; le bon exemple de *Pietro Cotta* encouragea un autre Comedien à ſuivre la même entrepriſe aux dépens de ſon interêt, de ſon travail & de ſa tranquilité, comme nous dirons dans le Chapitre ſuivant.



CHAP.



CHAPITRE HUITIE'ME.

Le Théâtre remis dans le bon goût à l'égard de la Tragedie. Nouvelle espece de Comedie. Essai de la bonne Comedie en Vers du seiziéme Siécle.

LA disette de bons Acteurs & quelques talens naturels que mes Camarades crurent appercevoir en moi les engagerent à me faire des instances pour me mettre à leur tête, quoique je n'eusse alors que vingt-deux ans. Je fus contraint de ceder & d'entreprendre un travail fort au dessus de mes forces. Dans les deux premieres années de mon emploi je suivis avec courage les idées de *Pietro Cotta*, & je me mis dans le goût de la Tragedie; mais peu de tems après *Pietro Cotta*, dont l'exemple pouvoit m'encou-

rager & autoriſer mon entrepriſe quitta le Théâtre : me voïant preſque ſeul j'heſitai quelque tems ſi je devois pourſuivre. Pendant mon incertitude, Monſieur le Marquis *Scipion Maffei*, aſſés connu dans la Republique des Lettres, me voïant donner de tems en tems des Tragedies Françoiſes traduites, me conſeilla de faire un eſſai de nos anciennes Tragedies : je me laiſſai conduire par ſes ſages conſeils & je donnai la *Sofoniſba del Triſſino : la Semiramide del Manfredi : L'Edipo di Sofocle di Orſato Giuſtiniano : l'Iſigenia in Tauride del Ruccelai : le Toriſmondo di Torquato Taſſo : la Cleopatra del Cardinal Dolfino*, & d'autres du bon & du mauvais ſiécle; après celles-là je paſſai aux Modernes, je fis eſſai de *l'Iſigenia in Tauride* & de *la Rachele* de *Monſieur Martelli* qu'il avoit fait imprimer tout nouvellement dans le premier Tome de ſon Théâtre, & qui eurent un très-bon ſuccès. Je donnai la *Merope* du même Marquis *Maffei*; on ne ſçauroit exprimer le bruit qu'elle fit & les applaudiſſemens qu'elle reçût; il s'en fit quatre Editions dans la même année. Enfin j'avois ſi bien

établi la Tragedie dans les Villes de Lombardie & à Venise même, que j'avois lieu d'être content de dix ans de travail que cela m'avoit coûté. Il faut avouer que j'avois gagné un grand point, mais ce qui me restoit à faire étoit encore plus penible : c'étoit la Comedie. Le lendemain du jour que j'avois donné une bonne Tragedie, je donnois une de nos Comedies ordinaires, où la construction de la Fable est dereglée, & dans lesquelles le Jeu de Théâtre domine sans rime ni raison. Je n'avois point lieu d'esperer qu'aucun Auteur voulût s'engager à composer pour nous une Comedie reguliére. Les quatre Acteurs masqués de notre Théâtre auroient rebuté l'homme le plus entreprenant.

Il falloit donc que je cherchasse des secours étrangers pour faire voir à l'Italie une Comedie sagement conduite, & où les caracteres fussent bien soutenus : Ouvrage dont depuis plus d'un Siécle on n'avoit presque plus de connoissance. Je me servis du Théâtre François. Les Vieillards de ces Comedies devenoient le Pan-

talon & le Docteur, & les Valets l'Arlequin & le Scapin. Je ne les nommerai point, parce que la Legende en seroit trop longue; je fis des Pots-pourris qui plûrent beaucoup, j'alongeois des petites Piéces, qui pouvoient donner matiére d'en faire des grandes: il m'arriva quelquefois de ne faire qu'une Piéce de deux Comedies differentes, comme du *Chevalier à la mode*, & de l'*Homme à bonnes fortunes*, & j'y étois obligé pour me conformer au goût de la Nation, qui veut un Spectacle long & chargé d'actions. Un succès heureux récompensa mes travaux, bien entendu que toutes ces Comedies Françoises étoient jouées à l'impromptu, hors quelque bout de Scenes traduites que je croïois devoir être dites mot pour mot.

Quant au *Menteur* de Corneille, la *Princesse d'Elide* & *Psiché*, j'en fis des traductions qui furent recitées.

Cette quantité de Comedies Françoises que je portois sur notre Théâtre, & l'éxamen que je faisois de la plus grande partie des bonnes Comedies Italiennes

du seiziéme Siécle me procurerent de grands avantages. Mon Théâtre se trouvoit riche de tant de nouveautés, que le profit & la bonne réputation me dedommagerent des soins que j'avois pris pour le rendre plus agréable.

Cela produisit encore un autre effet auquel je ne m'attendois pas. La tentation de devenir Auteur me saisit, j'essaïai de faire une Comedie, bien résolu pourtant de n'en faire confidence qu'à mes Pennates & à ma Femme. Pour mon coup d'essai je fis *la Femme jalouse* : vous la connoissez, Monsieur, & elle a été aussi heureuse en France qu'elle le fut en Italie ; après cela je barbouillai d'autre papier, mais je n'étois pas encore content.

Je portai mes vûes plus loin : j'avois fait l'experience de *ma jalouse*, elle avoit plû quoiqu'il n'y fût point question d'amour : pourquoi, disois-je en moi-même, le Public ne souffriroit-il pas aussi une Comedie sans Arlequin ? Pourquoi ne se plairoit-il pas à voir nos bonnes Comedies en Vers, ou en Prose ? L'entreprise étoit hardie, mais si j'avois réussi,

quel bonheur pour notre Théâtre ! Les Tragedies Françoises traduites, nos anciennes Tragedies & les modernes, les Comedies du bon Siécle que vous verrez, Monsieur, dans mon Catalogue, la vieille Comedie Italienne à l'impromptu, la nouvelle de même, & les Comedies transportées du Théâtre François auroient enrichi notre Théâtre d'une prodigieuse varieté ; les Auteurs n'auroient plus hesité à faire des Comedies, & l'obstacle des Acteurs masqués ne les auroit plus arrêtés. Pour faire réussir cette grande entreprise de remettre sur le Théâtre la bonne Comedie du seiziéme Siécle où l'Arlequin est proscrit : pour faire réussir, dis-je, cette entreprise je voulus m'appuïer d'un grand nom pour en imposer aux Spectateurs par la réputation de l'Auteur. Je decidai pour la *Scolastica di Lodovico Ariosto.* Ce Poëte a composé cinq Comedies qu'il a écrites en Prose d'abord, & en Vers quelque tems après.

Je choisis celle écrite en Vers : car lorsqu'il s'agit de réforme, il n'est pas toûjours de la bonne politique de se con-

duire avec douceur, & il eſt toûjours tems de ſe relâcher un peu; je pris donc *la Scolaſtica*, j'en retranchai un Moine en ſubſtituant à ſa place un autre perſonnage; & en un mot avec cent cinquante Vers que je changeai, je mis cette Comedie en état de paroître ſur le Théâtre ſans bleſſer les mœurs; je la donnai à Veniſe pour la premiere fois, je n'oubliai point de parer mon Affiche du nom de l'Auteur: le ſeul nom de l'Arioſte ſuffit pour attirer les Spectateurs en foule, mais quel malheur imprévû! tous les Aſſiſtans ignoroient que l'Arioſte eût fait des Comedies; avant de commencer on me rapporta que dans le Parterre on parloit de la Comedie qu'on alloit repréſenter comme d'une Piéce tirée du *Roland furieux* du même Auteur. Je me vis perdu; enfin la Comedie commença, & n'y voïant point paroître *Angelique*, *Roland*, *Bradamante*, & les autres, le Public en murmura dès la premiere Scene, & après avoir eſſuïé toute la mauvaiſe humeur d'un Parterre ennuïé, degoûté & fâché, je fus obligé de faire baiſſer la

toile à la fin du quatriéme Acte. Je ne puis vous exprimer, Monſieur, quel fut mon chagrin, j'en penſai tomber malade, mes Amis tâchoient de me conſoler, je m'en conſolai en effet, mais mon indignation contre le mauvais goût dura toujours. Peu de tems après un grand Prince d'Italie, aïant été chargé de former une Toupe de Comediens Italiens pour le Roi de France, me fit l'honneur de s'adreſſer à moi pour choiſir les Acteurs; je pris des engagemens avec lui, & je partis : peut-être le contre-tems que j'avois éprouvé dans le deſſein de rétablir la bonne Comedie en Italie, ne contribua pas peu à diminuer la peine que j'avois à quitter ma Patrie.

Voilà, Monſieur, l'hiſtoire du Théâtre Italien juſqu'à ces derniers tems, je n'en dirai pas davantage, & je n'en aurois pas tant dit vers la fin, ſi la cataſtrophe de la malheureuſe Comedie de l'Arioſte, qui méritoit de n'être point omiſe, ne m'avoit obligé à parler de ce que j'ai fait pour le bien de notre Théâtre.

Du reſte je ne dirai pas un mot de la

Comedie vivante telle qu'elle ſe joue en Italie : je l'abandonne à Monſieur Daubignac & à tous les autres qui voudront la mepriſer, ſans que j'entreprenne de la ſoutenir, croïant la cauſe trop mauvaiſe pour en venir à bout avec honneur.

Vous voïez donc, Monſieur, par tout ce qui vient d'être dit, que la Comedie Italienne tire ſon origine des jeux des anciens Mimes, qu'elle commença à ſe former dans le huitiéme Siécle : elle conſiſtoit alors dans une eſpece de jeu, qui tenoit ſans doute beaucoup de celui de ces Mimes, dont quelques-uns ſe ſont perpetués ſur notre Théâtre. Elle ſe conſerva dans cet état juſques au quinziéme Siécle, elle prit vers ce tems-là une forme de Comedie, c'eſt-à-dire que l'on commença à y remarquer une action qui tendoit à une fin.

Pendant tout le ſeiziéme Siécle, juſqu'au commencement du dix-ſeptiéme nous voïons deux Théâtres differens : l'un occupé par les Comediens mercenaires, qui jouoient à l'impromptu avec l'Arlequin & les autres Acteurs maſqués : &

l'autre occupé par les Academiciens, qui jouoient des Piéces écrites & regulieres, qui quelquefois passerent sur le Théâtre des Comediens. Au commencement du dix-septiéme Siécle la decadence des belles Lettres en Italie fit tomber le bon Théâtre, & les Comediens mercenaires, qui n'avoient jamais quitté leur impromptu & leurs Acteurs masqués, se livrerent à la corruption, en éloignant de leur Théâtre la Tragedie & la bonne Comedie. Vers la fin du dix-septiéme Siécle & au commencement du dix-huitiéme on a tenté de relever le Théâtre Italien, en rappellant la Tragedie & la bonne Comedie; mais il est bientôt retombé & peut-être est-il aujourd'hui dans le plus déplorable état où il se soit jamais trouvé.





AVERTISSEMENT AU LECTEUR.

ON ne trouvera dans ce Catalogue aucune des repréſentations ſacrées, qui ont precedé en Italie la bonne Tragedie, & la bonne Comedie : je parle de ces repréſentations dans la diſſertation ſur la Tragedie moderne ; mais mon objet n'étant que la Comedie & la Tragedie, il auroit été inutile de mettre ſes repréſentations dans mon Catalogue : il eſt vrai qu'il y en a eu deux ou trois que je n'ai pas voulu manquer d'y mettre pour raiſon comme on verra ; Hors l'*Aminta del Taſſo & le Paſtor fido del Guarini*, je n'y ai pas mis non plus toutes les autres Paſtorales, qui ſont venues après ces deux là, parce qu'elles étoient inutiles à mon intention ;

ſi j'avois voulu y mettre *le Paſtorali*, *le Boſcareccie*, & *le Piſcatorie* que nous avons, j'aurois fait un petit volume de mon ſeul Catalogue : je n'avois beſoin que des Tragedies & des Comedies.

Au reſte j'ai fait tout mon poſſible pour le rendre complet, peut-être n'y ai je pas reuſſi comme ont fait tous ceux qui en ont donné avant moi, & il ſe peut bien qu'il ſe trouve dans quelque Cabinet des Tragedies & des Comedies inconnues juſqu'à preſent.

Ordinairement les Catalogues ne ſont point lûs, j'eſpere que celui-ci aura le bonheur de l'être ; de tems en tems il y a des remarques qui ſeront curieuſes, & entr'autres il y en aura peut-être quelques-unes, qui intereſſeront auſſi bien le Lecteur Italien que celui de toute autre Nation.

On verra combien notre Théâtre Italien a été riche en Tragedies & en Comedies, long-tems avant qu'aucune autre Nation eût commencé à écrire ſur cette matiere.

Je ferai encore une Obſervation : tous

les Ecrivains étrangers, qui ont parlé de la Tragedie Italienne, en ont jugé, je crois, ſans les connoître & ſans les avoir jamais vûes; pourquoi donc me dira t'on ont-ils decidé qu'elles étoient mauvaiſes? des Auteurs d'une certaine reputation portent-ils leur jugement ſur des Piéces qu'ils n'ont point vûes? L'objection eſt bonne, néanmoins il eſt certain qu'ils ont décidé, & j'ai tout lieu de croire qu'ils n'ont point lû. Or voici comment cela eſt arrivé. Vers la fin du ſeiziéme Siécle nos Gens de Lettres en Italie ont examiné & donné leurs jugemens ſur les Ouvrages de leur Siécle, qui avoient paru en grand nombre: lorſqu'il s'agit de parler de nos Poëtes Tragiques, ils ne leur donnent pas toute la gloire qu'ils prodiguent en faveur des autres Ouvrages Epiques, Liriques, ou Comiques; mais ils conviennent tous que les Italiens étoient preſque au-deſſous du mediocre en comparaiſon de la Tragedie Grecque. *Aleſſandro Taſſoni* dit, qu'*aucun des Tragiques chés nous, ſoit par leur malheur ou par l'imperfection de notre Langue qui n'eſt pas*

propre aux Sujets majeſtueux (comme ſi le Poëme Epique dans lequel il convient que nous avons excélé ne demandoit pas autant ou plus de majeſté que le Dramatique) *n'a pas eu le bonheur de pouvoir paſſer le point de la mediocrité.* Je ne fais que traduire ſes propres mots.

Si un ſçavant Etranger vouloit porter ſon Jugement ſur la Tragedie Françoiſe, & qu'il commença par voir de quelle maniere en ont parlé les Ecrivains François, tels que le Pere Rapin, Monſieur Dacier, & quelques autres, il ne s'embarraſſeroit pas de lire Corneille & Racine, mais il croiroit que la Tragedie Françoiſe eſt très-mediocre.

La même choſe eſt arrivée à l'égard de la Tragedie Italienne. Les Etrangers ont recueilli les opinions des Ecrivains Italiens, ils ont rapporté leurs propres deciſions, & ils en ont jugé en conſéquence. Sur l'opinion du Pere Rapin, de Monſieur Dacier, d'*Alleſſandro Taſſoni*, & des autres François & Italiens peut-on pour cela franchir le mot, en diſant que la Tragedie Françoiſe, & la Tragedie

Italienne ne valent rien? Non certainement: les Sçavans François & Italiens peuvent avoir eu raiſon de parler comme ils ont fait de leurs Tragedies, parce qu'ils en faiſoient comparaiſon avec les Tragedies Grecques: ils avoient toujours devant les yeux & préſens à la memoire les regles du grand Maître, qui nous apprennent de quels matereaux il faut conſtruire une Tragedie; étant dans ces principes peut-on louer la Tragedie moderne? Non; mais ſe relâchant un peu de cette ſeverité, qui peut-être ne conviendroit pas à nos tems, on ſera plus équitable pour les Modernes.

Si je ne me trompe, nos Tragedies Italiennes approchent plus que les autres Modernes des Tragedies Grecques, & des regles d'Ariſtote.

La plus grande partie des Tragedies de mon Catalogue ſont depuis 1520. Pour en juger, je crois qu'il faut parcourir auparavant Sophocle, Euripide, & Seneque; & examiner enſuite la Tragedie Italienne comme la premiere, qui ait paru après la Grecque & la Latine: alors

on portera un jugement ſolide, ſans s'en rapporter à perſonne.

Je vois que la Critique du Pere Rapin n'a point remis les Auteurs dans la route qu'il croit la meilleure, & n'a point changé le goût du Public.

La Tragedie Françoiſe eſt toujours la même, & la ſera encore long-tems : les Spectateurs la goûtent & la goûteront toujours, ſans s'embarraſſer de ſes beautés ſeveres qui ne plairoient peut-être pas à la Nation Françoiſe. On y applaudit aux grands ſentimens, on y pleure de tendreſſe, n'eſt-ce pas tout ce qu'il faut à la Nation Françoiſe?

Je ſuis peut-être extraordinaire dans mes idées, mais autant ſuis-je adorateur des bons Ouvrages des Anciens, autant ſuis-je d'une opinion differente à l'égard du Théâtre. Si j'avois à compoſer une Tragedie, je ne me reſtraindrois pas à donner exactement à mes Piéces la matiére & la forme de celles des Anciens; je les étudierois avec attention pour apprendre le grand art avec lequel ils ont amené les incidents, menagé les ſurpriſes, conduit

conduit les reconnoiſſances ; je ne m'écarterois point de leur façon de peindre les caracteres avec efficace & avec grandeur. Je tâcherois de les imiter en traitant les paſſions avec le ſeul ſecours de la nature. Voilà ce que je garderois des Anciens, mais je donnerois une forme nouvelle à ma Tragedie pour ne point m'éloigner de nos mœurs.

Quant à la matiere ſi j'étois François, puiſque cette Nation aime l'eſprit & les grandes maximes, je tâcherois de les contenter en choiſiſſant des Sujets qui en fuſſent ſuſceptibles, & les traitant néanmoins avec ſageſſe & ſans bleſſer la nature.

Un Italien ou un Eſpagnol doivent ſe conformer de même au goût de leur Nation. Je ne ſuis pas de la même opinion ſur la Comedie, & j'en uſerois autrement : j'imiterois Plaute & Terence, ou pour mieux dire, je tacherois d'en réünir toutes les beautés dans chaque Piéce, enſorte qu'on y trouva les mœurs de Terence, avec l'intrigue & le comique de Plaute : Ariſtophane eſt encore un grand

modele pour le comique & pour cette peinture critique des mœurs qu'on appelle le *ridicule*.

Les Tragedies & Comedies de mon Catalogue ſont diſpoſées alphabetiquement par la premiere Lettre du nom de la Piéce : les Auteurs qui ont fait pluſieurs Drames ſont nommés à la marge, & toutes les Piéces du même Auteur ſuivent la premiere quoique les premieres Lettres ne ſe trouvent pas conformes à celle de la premiere Piéce qui ſuit ſeule la Lettre du Catalogue : j'ai fait cela pour donner au Lecteur la commodité de voir toutes enſemble les Piéces du même Auteur, ſans ſe donner la peine de parcourir tout le Catalogue pour les aſſembler ſous les differentes Lettres où elles ſeroient ; après ſuivront deux Tables alphabetiques des Auteurs & des Piéces. Les remarques que j'ai faites à quelques-unes des Piéces qui m'en ont paru les plus ſuſceptibles ſont à la ſuite de la Piéce dont j'ai voulu parler & ſont marquées à la marge d'une *.

Mon deſſein étoit de ne mettre dans

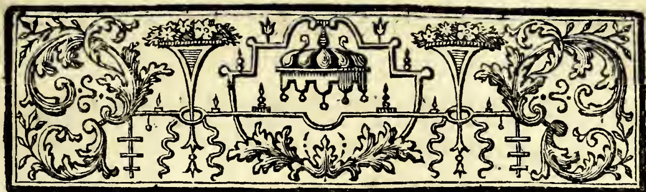
mon Catalogue que les Piéces de Théâtre depuis 1500. juſqu'en 1600. mais il m'a fallu changer d'avis & le porter juſqu'en 1650. pour deux raiſons.

La premiere, c'eſt que pluſieurs Auteurs de ce tems ſe défioient encore de leurs Ouvrages même après qu'ils avoient eu les applaudiſſemens du Public ſur le Théâtre, & craignoient qu'en les liſant imprimés on en portât un jugement different de ce qu'on en avoit penſé à la repréſentation : ils les gardoient dans leurs Cabinets, les retouchoient, & ne leur laiſſoient point voir le jour qu'elles n'euſſent acquis ce dégré de perfection qu'ils croïoient neceſſaires aux Ouvrages que l'on vouloit faire imprimer. Delà pluſieurs Piéces laiſſées manuſcrites par les Auteurs, qui n'ont vû le jour que longtems après leur decès, & quelquefois ſoixante ou quatre-vingts ans après leur premiere repréſentation. J'ai donc été obligé pour parler dans mon Catalogue de tous les Ouvrages des bons Auteurs d'aller au delà du tems qu'ils ont vécu. La ſeconde, c'eſt que bien que depuis

1600. la corruption du goût se soit glissée en Italie, il est pourtant certain que jusqu'à la moitié de ce Siécle, il a encore paru plusieurs Ouvrages estimables & qui n'étoient pas à negliger.

Au reste les Poëtes Italiens Dramatiques depuis 1500. jusqu'en 1600. ont touché toutes les cordes.

Les Tragiques, après avoir transporté dans la Langue Italienne tout ce qui nous reste des Grecs & des Latins, ont fait usage de tous les traits d'histoire en toute façon & de toute espece : les Comiques n'ont pas laissé en arriere aucune espece de caractere ni d'intrigue, ensorte qu'il est aujourd'hui impossible d'imaginer rien de nouveau, qui n'ait déja été tenté par les Auteurs Italiens ; enfin je me flate qu'après la lecture de mon Catalogue on ne demandera plus si nous avons en Italie des Tragedies & des Comedies écrites, & que si on veut se donner la peine de recourir à quelques-unes des Piéces & de les examiner, on ne les traitera plus de compositions monstrueuses.



CATALOGUE DES TRAGEDIES ITALIENNES

Imprimées depuis l'An 1500. jusqu'à l'An 1650.

A



ACRIPANDA. d'Antonio Decio da Horte ristampa. 1592. *Verso.*

Afrodite. di Adriano Valentino. 1578. *Verso.*

Agamemnone. di Lodovico dolce. 1545. *Verso.*

Didone. del medesimo. *Verso.*

Ecuba di Euripide. del medesimo. *Verso.*

Giocasta. del medesimo. *Verso.*

Di Lodovico dolce. N°. 16.

Ercole Etèo di Seneca. del medesimo. *Verso.*
Ercole Furioso di Seneca. del medesimo. *Verso.*
Hipolito di Seneca. del medesimo. *Verso.*
Ifigenia. del medesimo. *Verso.*
La Marianna. del medesimo. *Verso.*
La Medea. del medesimo. *Verso.*
Medea di Seneca. del medesimo. *Verso.*
Ottavia di Seneca. del medesimo. *Verso.*
Thebaide di Seneca. del medesimo. *Verso.*
Il Thieste di Seneca. del medesimo. *Verso.*
La Troade di Seneca. del medesimo. *Verso.*
Le Troiane. del medesimo. *Verso.*

Alceste. di Giulio Salinero. 1593. *Verso.*

Di Ansaldo Ceba. N°. 3.

Alcippo Spartano. di Ansaldo Ceba. 1623. *Verso.*
La Principessa Silandra. del medesimo. *Verso.*
Le Gemelle Capuane. del medesimo. *Verso.*

* Pendant un Siécle, les Gens de Lettres se sont donné bien de la peine pour

trouver cette derniere Tragedie *Delle Gemelle Capuane di Ansaldo Ceba.* On sçavoit que l'Auteur l'avoit faite, mais on ne pouvoit pas la deterrer. Un jour je trouvai cette Tragedie: le nom de l'Auteur ni étoit point, mais à la premiere page il y avoit huit Vers que l'Auteur adressoit à un de ses amis. Ces huit Vers étoient si beaux qu'ils me donnerent envie de lire la Tragedie, je la trouvai bonne, & il me sembloit au papier & à l'écriture que c'étoit l'original même de l'Auteur: je n'avois aucune connoissance de cette Tragedie, & je ne pouvois pas en découvrir l'Auteur; je la fis voir à Monsieur le Marquis Maffei: il la reconnut d'abord, & ne voulut point me la rendre, me promettant de la faire imprimer dans le recueil qu'on alloit donner d'un essai de nos Tragedies Italiennes selon l'ordre des tems; il m'a tenu parole & elle se trouve dans le deuxiéme Tome qui a déja paru.

Almerigo. di Gabriel Zinano. 1590. *Verso.*

Almida. di Agostino Dolce. 1605. *Verso.*

Altamoro. di Gio Villa Franchi. 1595. *Verſo.*

Di Buon Giovanni Grattarolo. N°. 3.
- Altèa. di Buon Giovanni Grattarolo. 1596. *Verſo.*
- La Poliſſena. del medeſimo. *Verſo.*
- L'Aſtianattè. del medeſimo. *Verſo.*

Altea. di Nicolo Carbone. 1559. *Verſo.*

Atile. di Gio Battiſta Giraldi Cinthio, 1583. *Verſo.*

Di Gio Battiſta Giraldi Cinthio. N°. 8.
- Gli Antivelomeni. del medeſimo. *Verſo.*
- Cleopatra. del medeſimo. *Verſo.*
- Didone. del medeſimo. *Verſo.*
- Epitia. del medeſimo. *Verſo.*
- Egle. del medeſimo. *Verſo.*
- Euphimia. del medeſimo. *Verſo.*
- Orbeche. del medeſimo. *Verſo.*
- Selene. del medeſimo. *Verſo.*

L'Alvida. di Giacomo Cortone. 1615. *Verſo.*

L'Americo. di Enrico Altano. 1621. *Verſo.*

Amida. di Lodovico Aleardi. 1611. *Verſo.*

- L'Amira. di Hortenſio Scamacca. 1634. *Verſo.*
- L'Agata. *Tra. Sac.* Tom. 3.

L'Alleſſio. *Tra. Sac.* Tom. 1.
L'Apoſtolo della Spagna. *Tra. Sac.* Tom. 7.
Il Boemondo. *Tra. Mor.* Tom. 5.
Il Chriſanto. *Tra Mor.* Tom. 1.
Il Chriſto morto. *Tra. Sac.* Tom. 4.
Il Conrado. *Tra. Sac.* Tom. 8.
Il Conſalvo. *Tra. Sac.* Tom. 5.
La Demetria in Theodoſia. *Tra. Sac.* Tom. 4.
La Demetria in Trapizonta. Tom. 3.
L'Eduino. *Tra.*
L'Eufraſia. *Tra. Sac.* Tom. 11.
L'Eupilo. *Sac.* Tom. 13.
L'Eutropia. *Tra. Sac.* Tom. 7.
Le Feniſſe. *Mor.* Tom. 14.
Il Filottete. *Tra. Mor.* Tom. 8.
Il Gioſeppe riconoſciuto. *Sac.* Tom. 10.
Il Gioſeppe venduto. *Sac.* Tom. 9.
Il Gioanni decolato. *Tra. Sac.* Tom. 10.
Il Giuſtino. *Tra. Sac.* Tom. 7.
Il Goffredo. *Tra. Mor.* Tom. 6.
L'Helena. *Mor.* Tom. 11.
L'Heraclidi. *Mor.* Tom. 15.
Hernando. *Tra. Mor.* Tom. 2.
L'Ifigenia in Aulide. *Mor.* Tom. 11.

Di Hortenſio Scamacca. N°. 49.

L'Isigenia in Tauris. *Mor.* Tom. 11.
Il Leone Thaumaturgo. *Sac.* Tom. 13.
La Margherita. *Tra. Sac.* Tom. 14.
Il Matteo de Termini. *Sac.* Tom. 9.
La Neomenia. *Tra. Sac.* Tom 5.
L'Oreste. *Mor.* Tom. 13.
L'Orlando Furioso. *Mor.* Tom. 10.
Il Parto della Vergine. *Tra. Sac.* Tom. 7.
Placido. *Tra.*
Il Polisemo. Tom. 4.
Il Polisemo. Atto Sattirico. *Mor.* Tom. 9.
Il Roboamo. *Tra. Sac.* Tom. 2.
La Rosalia. *Tra. Sac.* Tom. 1.
La Santa Lucia. *Tra. Sac.* Tom. 2.
I Santi Fratelli. *Tra Sac.* Tom. 6.
Il Santo Placido. *Tra. Sac.* Tom. 4.
Lo Stanislao. Tom. 15.
La Susanna. *Tra. Sac.* Tom. 6.
La Theodolinda. *Tra. Sac.* Tom. 3.
Il Thomaso in Conturbia. *Sac.* Tom. 12.
Il Tomaso in Londra. Tom. 12.
Il Tomaso Moro. *Sac.* Tom. 12.
Le Trachinie. *Mor.* Tom. 14.

Di Hortensio Scamacca. N°. 49.

Hortensio Scamacca Auteur des Piéces * qu'on vient de voir étoit Sicilien de Nation & de la Compagnie de Jesus : voici ce qu'en dit Philippe Alegambe, dans la Bibliotheque des Ecrivains de la Societé. *Hortensius Scamacca Natione Siculus, Patria Leontinus, scripsit Italice & præfixo Collectoris D. Martini la Farina nomine, dedit in lucem Tragedias XXX. Tomis VIII. Panormi* 1634. 1635. 1638.

Leone Allacci dans sa Dramaturgie dit, qu'il croit qu'elles sont en plus grand nombre & il ne se trompe pas puisque dans la Bibliotheque du Vatican, on en trouve quarante-neuf distribués en 15. Tomes ; de ces Piéces il y en a plusieurs de Saintes que j'ai crû devoir nommer pour faire voir le grand nombre d'ouvrages qu'avoit composé cet Auteur ; quant à celles dont les Sujets sont Prophanes, comme le *Polipheme*, *Roland Furieux*, &c. le Pere *Scamacca* les appelle toûjours *Morales*, sans doute parce que son intention dans ses Piéces a toûjours été de corriger les mœurs.

L'Annegata. de l'Infiammato delle donne.

1551. *Verſo.*

Tutte le Tragedie di Seneca. di Hettore Nini. 1622. *Verſo.*

Antigona. di Luigi Alamanni. 1523. *Verſo.*

Antigono. del Conte di Monte Vicentino, 1565. *Verſo.*

Antigono Tradito. di Pier Franceſco Goano. 1601. *Verſo.*

Antiloco. di Gio-Battiſta Leoni 1594. *Verſo.*

Arcinda. di Filippo Cappello 1614. *Verſo.*

L'Arianna. di Clearco Rò. *Verſo.*

Ariſtobolo. di Luigi Manzini. 1638. *Verſo.*

Ariſtodemo. di Carlo Dottori. 1657. *Verſo.*

Armida. di Lodovico Aleardi. 1607. *Verſo.*

Arſinoe. di Nicolo de gli Angeli. 1594. *Verſo.*

Aſdrubale. di Jacomo Caſtellini. 1562. *Verſo.*

Aſmondo. di Gioanni Ondedei. 1634. *Verſo.*

Aſſallonne. di Gioanni Ramelli. 1607. *Verſo.*

Attamante. de gli Academici Catenati. 1579. *Verſo.*

Attamante. di Bernardino Mareſcotti. 1635. *Verſo.*

B

BArbara. di Paolo Antonio Valmerana. 1611. *Verſo.*

Il Belaſario. di Francuccio Aretino. 1622. *Verſo.*

Beliſario. di Onofrio Onofri. 1645. *Verſo.*

Bragadino. di Valerio Fuligni. 1589. *Verſo.*

C

CAleſtri. di Carlo Turco. 1585. *Verſo.*

La Canace. di Speron Speroni. 1546. *Verſo.*

La Cariclea. di Hettore Pignatelli. 1582. *Verſo.*

Ceſare. di Orlando Peſcetti. 1604. *Verſo.*

Ceſonia. di Filippo Finella. 1617. *Verſo.*

Cianippo. di Agoſtino Michelle. 1596. *Proſa.*

* Depuis l'an 1500. jusqu'à l'an 1600. je ne crois pas que l'on trouve une seconde Tragedie en Prose, du moins je n'en ai point vû, & il n'y en a point de citée dans les Catalogues : c'est apparemment une tentative de l'Auteur, qui n'aïant pas eu de succès n'a point eu d'imitateur.

Della Passione di Nostro Signor Giesu Christo, rapresentata il Giovedi santo nel Coliséo di Roma.

* Quoique je me sois determiné à ne mettre dans mon Catalogue aucunes des représentations sacrées que nous avons en très-grand nombre, je n'ai pas voulu manquer pourtant d'y inserer celle-ci, parce que les circonstances en sont remarquables. Les représentations de la Passion de Jesus-Christ & des Martyrs, étoient représentées communement dans des Eglises & cela se faisoit la semaine de la Passion, & la semaine Sainte. Celle que je rapporte ici fut représentée le Jeudi-Saint dans l'Amphithéâtre ; on ne sçait point en quelle année. A Naples pendant le Carême, on représente encore tous les

ans la Paſſion de Jeſus-Chriſt dans un Théâtre Public & même venal.

Ciro Monarca di Perſia. di Angelo Gabrieli. 1628. *Verſo.*

Cleopatra. di Franceſco Pona. 1635. *Verſo.*

Cleopatra. di Gioan Caponi. 1628. *Verſo.*

Cleopatra. di Aleſſandro Spinelli. 1550. *Verſo.*

Il Conſiglio de gli Dei per la Fondatione e Grandezza de linclita citta di Venezia e ſua Republica. Favo : Maritima, di Antonio Maria Conſalvi. 1583. *Verſo.*

La Conſtanza. di Nicolo Maſucci. 1585. *Verſo.*

Il Conte di Modena. di Antonio Cavalerino. 1582. *Verſo.*
Ino. del medeſimo. *Verſo.*
Roſimonda. del medeſimo. *Verſo.*
Telefonte. del medeſimo. *Verſo.*
} Di Antonio Cavalerino. N°. 4.

Cratasilèa. di Paolo Bozzi. 1591. *Verſo.*
Euteria. del medeſimo. *Verſo.*
} Di Paolo Bozzi. N°. 2.

Cresfonte. di Gio Battiſta Liviera. 1588. *Verſo.*

Creſo. di Gerolamo Bartolomei. 1632. *Verſo.*

D

Di Luigi Groto Cieco d'Adria. N°. 2.

LA Dalida. di Luigi Groto Cieco d'Adria. 1583. *Verso.*

L'Adriana. del medesimo. *Verso.*

Delfa. di Cesare de la Porta. 1581. *Verso.*

Delia Tragedia de Pastori. di Strozzi Cicogna. 1543. *Verso.*

Il Demetrio Moscovita. di Gioseppe Teodoli. 1581. *Verso.*

La Divisa Fanciulla. di Martello Ramignani. 1614. *Verso.*

Le Donne Troiane. di Gasparo Bragazzi. 1591. *Verso.*

E

ECuba di Euripide. tradotta da Gio Battista Gelli. *Verso.*

Ecuba di Euripide. di Giovanni Balcinelli. 1592. *Verso.*

Edelfa. di Agostino Luzago. 1627. *Verso.*

L'Edemondo. di Gio-Battista Oddone. 1621. *Verso.*

Edipo.

Edipo. di Gio: Andrea del Anguilara. 1565. *Verso.*

Edipo Tiranno. di Sofocle. Tradotta da Pietro Angelii Bargéo. 1589. *Verso.*

Edipo Tiranno. di Sophocle. Tradotta da Orſato Giuſtiniano. 1585. *Verſo.*

Cette Tragedie a la réputation d'être le plus parfait morceau & la meilleure de toutes les traductions du Grec que les Italiens aïent faites dans ces tems-là. *

Il eſt bon d'avertir le Lecteur que cette Tragedie a été repréſentée la même année quelle fut imprimée dans la Ville de Vicence, & ſur le Théâtre Olimpique. Pour l'intelligence de ceux qui ne connoiſſent point cette Ville, il eſt à propos de leur dire que Vicence eſt la Patrie de *Palladio* fameux Architecte, que ce grand Homme après avoir orné ſa Patrie des plus beaux morceaux d'Architecture autant publics que particuliers, a voulu que Vicence fût diſtinguée en quelque façon de toutes les Villes de l'Europe. Il y a bâti un Théâtre tel que l'étoit ceux des Latins; c'eſt là où l'on peut voir executé

H

ce que tant de Sçavans ont tâché de nous faire entendre dans leurs Dissertations sur cette Matiére. Ce Théâtre, quoiqu'en petit, nous donne une idée complette de toute la magnificence des Latins. Avant d'entrer dans le Théâtre, il y a deux Salles magnifiques, qui depuis son premier établissement ont toûjours servi pour les assemblées des Académiciens, qui y vont réciter leurs Ouvrages de belles Lettres. Au commencement on l'appella le Théâtre Olimpique, & l'Académie porte de même le nom d'Olimpique.

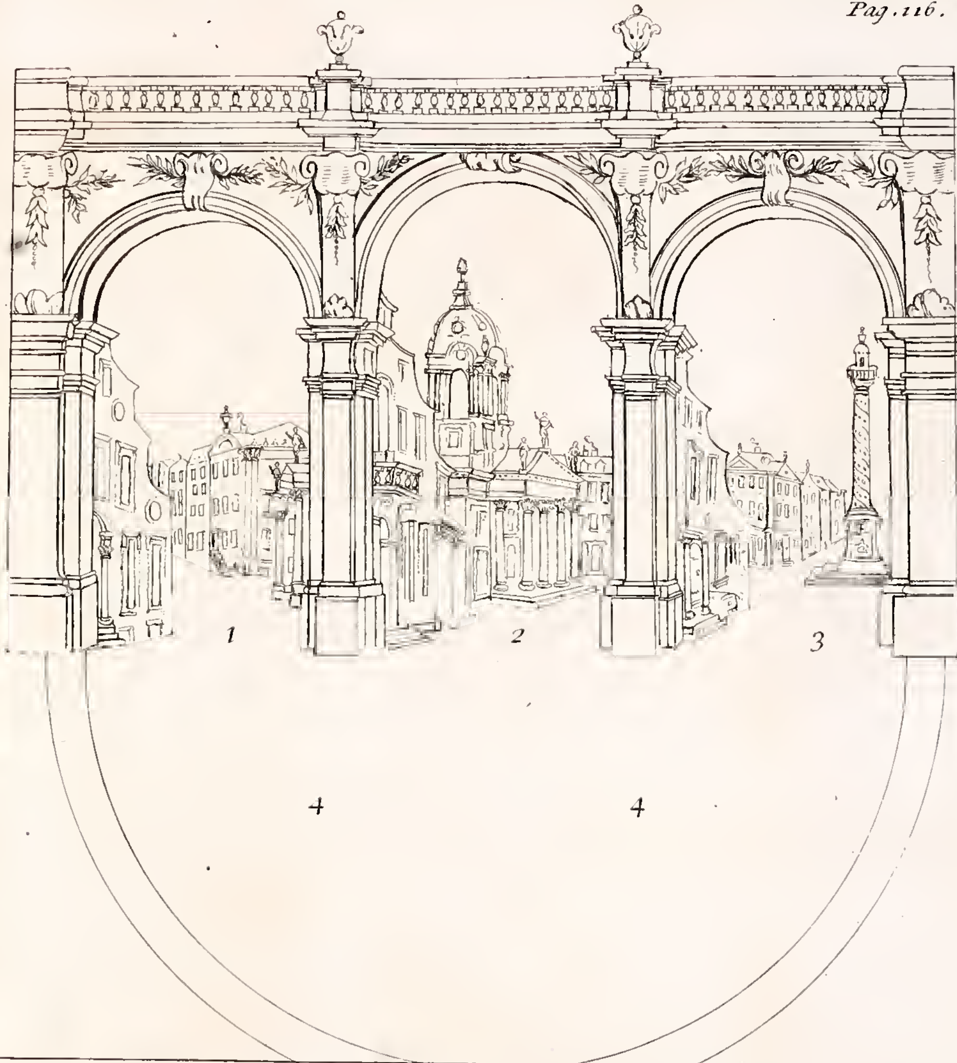
L'an 1585. *Orsato Giustiniano*, Gentilhomme Venitien, y fit représenter sa traduction de l'OEdipe Tiran, de Sophocle, dont nous parlons: depuis ce tems-là on n'a point donné d'autres représentations sur ce Théâtre.

L'an 1710. au passage du Roi de Danemarck, par la Ville de Vicence, les Seigneurs lui donnerent un Bal dans les Salles du Théâtre Olimpique, & à cette occasion on fit illuminer le Théâtre comme si on avoit dû y représenter quelque

Piéce. Les Decorations en ſont conſtruites differemment des nôtres : au dedans des trois grands Arcs qui font la façade de la Scene, ſont trois longues ruës, composées de Maiſons, de Boutiques, de Palais, de Temples, & de toutes ſortes d'autres Bâtimens, qui ne ſont pas peints à plat ſur de la toile ou ſur des planches, mais qui ſont de ronde boſſe & vont en perſpective, de façon que le dernier bâtiment n'a pas plus de deux piés de hauteur. Les Sçavans ne peuvent pas comprendre comment dans pluſieurs endroits des Comedies de Plaute deux Acteurs ſe trouvent ſur la Scene tous les deux à la fois, qu'ils ſe cherchent tous les deux avec empreſſement, & qu'ils diſent pluſieurs repliques l'un & l'autre ſans ſe voir. Le Théâtre Olimpique nous met au fait de tout cela. Les trois Arcades qui font la façade de la Scene ſont conſtruites ſelon le deſſein qui eſt à cette page.

La Scene où les Acteurs viennent repréſenter eſt tout l'eſpace du demi cercle. 4. Les Acteurs pour entrer ſur la

Scene ſortent d'une des trois Arcades 1. 2. 3. Par exemple, ſi un Valet cherche ſon Maître pour lui rendre compte de la commiſſion qu'il lui a donnée, & qu'entrant ſur la Scene par l'Arcade 3. & que ſon Maître avec empreſſement cherche ſon Valet & commence à parler à la moitié de la rue de l'arcade 1. & s'arrête à regarder par les petites rues qui repondent à la grande où il eſt, il ſe trouvera vingt-cinq ou trente piés loin de la porte de l'arcade par où il faut qu'il paſſe pour entrer ſur la Scene 4. de cette façon le Valet ; qui eſt ſur la Scene vis-à-vis l'arcade 3. ne pourra pas voir ſon Maître qui eſt en dedans de l'arcade 1. & par la même raiſon le Maître ne pourra pas voir ſon Valet , dans cet intervalle , avant que le Maître ſoit avancé ſous l'arcade pour mettre le pié ſur la Scene 4. ou que le Valet en marchant par le Théâtre ſoit arrivé vis-à-vis l'arcade 1. où eſt ſon Maître , ils peuvent fort bien l'un & l'autre dire pluſieurs repliques ſans ſe voir.



Dessein fait al imitation du Theatre Olimpique *de Palladio dans la Ville de Vicenze*

Eduino. del Academico Nascosto. 1628. *Verso*.

Eletra. di Sofocle. da Erasmo Valvasone. 1588. *Verso*.

Elisa. di Fabio Closio. 1598. *Verso*.

Eolo Sdegnoso. di Francesco Antonio Hernandes. 1633. *Verso*.

Erminia. di Gabriël Chiabrera. 1622. *Verso*.

L'Eunuco della Regina Candace. di Pret Ambrogio, Grigioni recitata il primo di Maggio 1613. alla sua Chiesa di S. Quirico ala felce per la Festa de Gloriosi Apostoli S. Jacopo e S. Filippo.

Celle-ci est du nombre de ces Représentations Sacrées si irregulieres, qui étoient fort en vogue avant 1500. & dont on a vû encore quelques-unes jusques dans le dix-septiéme Siécle. Dans celle ci on trouve avec un Ange, saint Philippe, & saint Jacques, des Païsans & un Parasite qui disent mille bouffonneries.



F

FEdra. di Franceſco Bozza. 1578. *Verſo.*
Fetonte. di Vicenzo della Rena. 1626. *Verſo.*
Flerida geloſa. di Gio-Battiſta Manzini. 1631. *Verſo.*
Philoſtrato e Pamphilia. di Antonio da Piſtoia.

G

Di Pomponio Torelli. N°. 5.

LA Galatea. di Pomponio Torelli. 1583. *Verſo.*
La Merope. del medeſimo. *Verſo.*
Il Polidoro. del medeſimo. *Verſo.*
Il Tancredi. del medeſimo. *Verſo.*
La Vittoria. del medeſimo. *Verſo.*

La Giſmonda. di Silvano Razzi, 1569. *Verſo.*



H

L'Harpalice. di Francesco Bracciolini. 1613. *Verso*.
L'Evandro. del medesimo. *Verso*.
La Pentesilea. del medesimo. *Verso*.

Di Francesco Bracciolini. N°. 3.

Hermete. di Vicenzo Giusti. 1608. *Verso*.
Arianna. del medesimo. *Verso*.
Almeone. del medesimo. *Verso*.
Irene. del medesimo. *Verso*.

Di Vicenzo Giusti. N°. 4.

Herodiade. di Gio-Battista Martii. 1594. *Verso*.
Hidalba. di Maffio Veniero. 1596. *Verso*.
Hipanda. di Gio-Battista Alberi, 1619. *Verso*.
L'Hyppolito. di Andrea santa Maria. 1619. *Verso*.
Hyppolito. di Ottaviano Zara. 1558. *Verso*.
Horatia. di Pietro Aretino. 1546. *Verso*.



J

Di Geronimo Giustiniano. N°. 4.

JEphte. di Geronimo Giuſtiniano, 1583. *Verſo.*
L'Ajace Flagelifero. di Sofocle. del medeſimo. *Verſo.*
Edipo Colloneo. di Sofocle. del medeſimo. *Verſo.*
Edipo Re. di Sofocle. del medeſimo. *Verſo.*

Di Anello Paullilli. N°. 3.

L'Incendio di Troia. di Anello Paullilli. 1566. *Verſo.*
Il Giuditio di Paride. del medeſimo. *Verſo.*
Il Ratto di Elena. del medeſimo. *Verſo.*

L'Irene. di Valerio Martiazzo. 1615. *Verſo.*
Iſaccio. di Franceſco Contarini. 1615. *Verſo.*
Iſifile. di Franceſco Mandella. 1582. *Verſo.*

Di Gio Paolo Trapolini. N°. 2.

Iſmeno. di Gio: Paolo Trapolini. 1575. *Verſo.*
Theſide. del medeſimo.

Di Federico. Della Valle. N°. 2.

Judit. di Federico della Valle. 1627. *Verſo.*
La Reina di Scotia. del medeſimo. *Verſo.*

L

LIbero arbitrio. di Franceſco Negro.

M

MArc-Antonio è Cleopatra. di Celſo Piſtorelli. 1576. *Verſo.*

Mattilda. di Giacomo Guidoccio. 1592. *Verſo.*

Medea. di Maffio Galladei. 1558. *Verſo.*

La Medea eſule. di Melchiore Zoppio. 1602. *Verſo.*

L'Admeto. del medeſimo. *Verſo.*

Il Re Meandro. del medeſimo. *Verſo.*

(Di Melchiore Zoppio. N°. 3.)

La Miribia. di Franceſco Ghiſi. 1609. *Verſo.*

Il Mitridate. di Aurelio Cortellini. 1604. *Verſo.*

La Morte di Panthia.



N

NAbuchodonosor Re di Babilonia. 1558. *Verso.*

La Niobe. di Gio: Angelo Lottini. 1595. *Verso.*

O

L'Oldaura. di Giulio Cesare Malmignati. 1620. *Verso.*

Oloferne. di Gio Francesco Alberti. 1594. *Verso.*

Oranta. di Jacomo Grisaldi. 1615. *Verso.*

Orfeo. Favola di Angelo Politiano. 1524. *Verso.*

* Il ne m'a pas été possible de voir cette Piéce d'*Angelo Politiano*, quelque envie que j'en aïe eue. Le genre de vie d'Orphée, l'aventure d'Euridice, le lieu de la Scene semblent annoncer une Pastorale, cependant l'Auteur n'a pas jugé à propos de lui donner ce nom, sans doute, parce que de son tems on ne connoissoit d'autre Poësie Pastorale que les Eglogues ; si

l'on avoit vû ſur le Théâtre quelque ſujet champêtre c'étoit du bas Comique, dont les Acteurs n'étoient que des Païſans groſſiers. La Piéce de Politien étant d'un genre different auroit pû être appellée Paſtorale Heroique, ſi un homme tel que Politien avoit pu admettre ſes compoſitions chimeriques de mots, qui préſentent à la fois deux idées tout-à-fait oppoſées, comme *Paſtorali Eroige Tragi-Comedie*, ou *Opere Tragi-Satirocomiche* : il s'eſt donc contenté de donner à ſa Piéce le nom general de *Favola*, qui ſe donnoit de ſon tems à preſque toutes les eſpeces de Poëme; il pouvoit avoir encore une raiſon particuliere de ſe ſervir de ce mot pour marquer la difference du ſujet de ſa Piéce à ceux des Repréſentations ſacrées qui étoit la plus commune eſpece de Drames dans le Siécle où il vivoit.

Oriſpe. di Horatio Comite, 1619. *Verſo.*

L'Orſola di Bertagna. di Guido Baldo Mercati. 1585. *Verſo.*

P

IL Paſtor fido. Tragi-Comedia Paſtorale. di Battiſta Guarini. 1602. *Verſo.*

* Les Paſtorales ne doivent point avoir place dans ce Recueil, elles ſont en ſi grand nombre en Italie qu'il faudroit un Catalogue ſeparé de ces ſortes d'Ouvrages. J'ai cru devoir excepter de la regle generale le *Paſtor fido*, *L'Aminta* & la *Filli di Sciro* à cauſe de l'excellence de ces Piéces. Je parlerai auſſi en ſon lieu del *Sacrificio del Beccari*, parce qu'elle a l'honneur d'être la premiere production en ce genre.

Progne. di Lodovico Domenichi. 1561. *Verſo.*

R

Di Vicenzo Panciatichi. N°. 2. { IL Re Artimidoro. di Vicenzo Panciatichi, 1605. *Verſo.*
Orintia. del medeſimo. *Verſo.* }

Il Re Gernando. di Lodovico Rota. 1624. *Verſo.*

Recinda. di Claudio Forzata. 1598. *Verso.*

La Regina Ilidia. di Francesco Vinta. 1605. *Verso.*

La Regina Teano. di Tiberio Gambaruti. 1609. *Verso.*

La Reina di Scotia. di Carlo Ruggieri. 1604. *Verso.*

Rodopeja. di Leonoro Verlato. 1582. *Verso.*

La Romilda. di Cesare di Cesari. 1551. *Verso.*

Cleopatra. del medesimo. *Verso.*

Scilla. del medesimo. *Verso.*

Di Cesare di Cesari. N°. 3.

Romilda. di Nicolo Pavaroni. 1626. *Verso.*

La Rosilda. di Tobia de Ferrari. 1625. *Verso.*

Rosmilla. di Francesco Partini. 1622. *Verso.*

Rosmunda. di Gio : Ruccellai. 1525. *Verso.*

L'Oreste. del medesimo. *Verso.*

Di Gio Ruccellai. N°. 2.

L'Auteur de ces deux Tragedies étoit contemporain & grand ami du *Trissino.* *la Sofonisba* de celui-ci, & la *Rosmunda* du *Ruccelai*, ont paru presqu'en même tems. Pour *l'Oreste* elle n'avoit jamais paru. *

L'Auteur à la fin d'un de ses Ouvrages, de Poësie nous indiquoit qu'il y travailloit, mais après sa mort elle ne parut point, & l'on craignoit qu'elle ne fût point achevée. Deux cens ans après la mort de l'Auteur, Monsieur le Marquis *Scipion Maffei* voulut sçavoir au juste ce qui en étoit; il écrivit à un de ses amis à Florence, Patrie de l'Auteur, il fit faire des recherches dans les vieux Registres des papiers de la Famille de *Ruccelai*, & on la trouva. Monsieur le Marquis *Maffei* m'en donna copie & je la mis sur la Scene pour la premiere fois, deux cens ans après qu'elle avoit été faite: je dis pour la premiere fois, car il est naturel de penser que si elle avoit paru ou du vivant de l'Auteur, ou quelques tems après sa mort, il s'en seroit répandu des copies & on l'auroit vûe imprimée. A présent elle est dans le premier Tome des Essais du Théâtre Italien imprimé depuis peu, comme j'ai dit autre part.

Di Francesco Cerati. N°. 4.

Rosane. di Francesco Cerati. 1630. *Verso.*
Gineura. del medesimo. *Verso.*
Altéa. del medesimo. *Verso.*
Arsace. del medesimo. *Verso.*

S

IL Sacrificio. Favola Paſtorale. di Agoſtino Beccari. 1555. *Verſo.*

Cette Piéce eſt la premiere, qui a porté le nom de Paſtorale ſur les Théâtres d'Italie, du moins on n'en connoît point d'autre qui l'ait précedée. Elle a été imprimée l'an 1555. Si *Agoſtino Beccari* qui en eſt l'Auteur l'a écrite la même année de l'impreſſion, elle a precedé *l'Aminta del Taſſo* de 18. ans, puiſque celle-ci ne fut faite par le *Taſſe* que l'année 1573. Depuis vingt-quatre ans que je cherche cette Piéce *del Sacrificio*, je n'ai encore pu parvenir à la voir. Quelle qu'elle ſoit, l'*Aminta di Torquato Taſſo* lui a ôté tout mérite, juſqu'à celui d'avoir été la premiere, puiſqu'on donne au *Taſſe* la gloire de l'invention. *

La Scaccaide. Tragedia di Alleſſandro Salvio, Cavata dal inventione del Gioco de Scacchi. 1618. *Verſo.*

La Semiramide. di Mutio Manfredi. 1568. *Verſo.*

La Sofonisba. di Gio: Giorgio Trissino. 1524. *Verso.*

* C'est la premiere Tragedie qui ait paru en Italie, comme nous avons dit dans la Dissertation de la Tragedie moderne. Auparavant la place de la Tragedie étoit occupée en Italie par les représentations sacrées.

La Sofonisba. di Galeoto Caretto. 1546. *Verso.*

Soldato. di Angelo Leonico. 1550. *Verso.*

Il Solimano. di Prospero Bonarelli. 1619. *Verso.*

Di Silvestro Branchi. N°. 3.
- La Statira. di Silvestro Branchi. 1617. *Verso.*
- La Clorinda. del medesimo. *Verso.*
- Il Guiscardo. del medesimo. *Verso.*

Le Suenture di Erminia. di M. Antonio Perillo. 1629. *Verso.*

La Susanna. di Tiburtio Sacco. 1524. *Verso.*

* S'il n'y a point d'erreur dans la date, cette Tragedie est sûrement une des Représentations sacrées qui ont precedé la bonne Tragedie.

T

IL Tancredi. di Ottavio Asinari. 1588. *Verso.*

Il Tancredi. di Ridolfo Campeggi. 1614. *Verso.*

La Tebaide. di Nicolo Coradino. *Verso.*

Le Tenebre. di Sebastiano Gaudio. 1593. *Verso.*

La Theosena. di Pietro Antonio Toniani. 1614. *Verso.*

Tomiri. di Angelo Ingegnieri. 1607. *Verso.*

Il Torismondo. di Torquato Tasso. 1557. *Verso.*

L'Aminta. Pastorale del medesimo. 1573. *Verso.*

Di Torquato Tasso. N°. 2.

L'*Aminta* est un si excellent ouvrage qu'il est tout-à-fait inutile que j'en parle, étant connu de toutes les Nations de l'Europe. *Torquato Tasso* est le premier qui ait donné une Pastorale à notre Théâtre. On prétend que c'est l'Inventeur de cette espece de représentation Théâtrale, malgré le *Sacrificio del Beccari.*

*

I

Tulia. di Lodovico Martelli. 1548. *Verso.*
Tulia feroce. di Pietro Crescі. 1591. *Verso.*

U

L'Ulisse. di Gio-Battista della Porta, 1614. *Verso.*





CATALOGUE DES COMEDIES ITALIENNES

Imprimées depuis l'An 1500. jusqu'à l'An 1650.

A



RISTOPHANE. Tutte le Comedie Tradotte per Bartolomeo e Pietro Rosettini. 1545. *Prosa.*

Adelfi, con tutte le altre Comedie di Terentio. 1544. *Prosa.*

Lo Abbate. di Bartolomeo Capello. 1556. *Prosa.*

Agnella. di Carlo Turco Asolano recitata

in Asola nella venuta del Duca di Nemurs, il Duca di Buglion & altri Signori Francesi. 1558. *Prosa.*

Alcéo. Favola Piscatoria. di Antonio Ongaro. 1582.

L'Alchimista. di Bernardino Lombardi. 1586. *Prosa.*

Alcippo. Favola Boscareccia. di Gabriello Chiabrera. 1614. *Verso.*

Di Alessandro Piccolomini. N°. 2.

L'Amor Costante. di Alessandro Piccolomini. 1531. *Prosa.*

L'Alessandro. del medesimo. 1550. *Prosa.*

* La Comedie de l'Amour constant, fut faite & représentée pour l'arrivée de l'Empereur Charles-Quint à Sienne.

L'Altilla. di Antonio Francesco Rainieri. 1550. *Prosa.*

Di Rafaello Borghini. N°. 2.

L'Amante furioso. di Rafaello Borghini. 1583. *Prosa.*

La donna Costante. del medesimo. *Prosa.*

L'Amicitia. di Giacomo Nardi. *Verso.*

L'Amicitia. de l Cucchetti. 1588.

Amor Costante. di Galvano Castaldi. 1608. *Verso.*

Amor Cortese. di Francesco Dionisio da Fano. 1570. *Verso.*

L'Amor fedele. di Tomaso Canati. 1608. *Verso.*

L'Amor fido. di Gio-Battista Comito. 1606. *Prosa.*

Amor venale. di Gasparo Bonifaccio. 1616. *Verso.*

Amore della Patria. di Giuliano Gossellini. 1604. *Verso.*

Gli amorosi inganni. di Vincenzo Belando. 1609. *Prosa.*

L'Amoroso sdegno. del Bracciolini. 1597. *Verso.*

Hero e Leandro. del medesimo. *Verso.* } Del Bracciolini. N°. 2.

L'Amphitrione di Plauto. di Pandolfo Collonnuccio. 1530. *in terza rima.*

Anconitana. del Ruzzante. 1544. *Prosa.*

Herodiana. del medesimo. *Prosa.*

Piouana. del medesimo. *Prosa.*

Vaccaria. del medesimo. *Prosa.*

Moschetta. del medesimo. *Prosa.*

Fiorina. del medesimo. *Prosa.* } Del Ruzzante. N°. 6.

On a parlé fort au long de cet Auteur dans le sixiéme Chapitre de l'Histoire du Théâtre Italien. Voici les six Comedies qu'il a faites : nos meilleurs Ecrivains l'ont beaucoup vanté. *Benedetto Varchi* met

ses Comedies au dessus des Attellanes des Latins pour le Comique. Elles admettent tous les Dialectes des Langues corrompues de nos Lombardies : le Païsan de Padoue, le Bressan, le Bergamasque, le Venitien, le Boulonois, & enfin la Langue Grecque vivante mêlée avec la Venitienne, & il a fixé sur notre Théâtre le caractere ainsi que le Langage du Scapin, de l'Arlequin, du Pantalon & du Docteur.

L'Ancora. di Giulio Cesare Torelli. 1604. *Prosa.*

Andria di Terentio. 1544. in Verso *Sdrucciolo.*

L'Andrio, cioè l'Vomo virile. 1607. *Verso.*

L'Angelica. di Fabritio Fornari. 1585. *Prosa.*

L'Apollo Favorevole. di Giacomo Turramini. 1597. *Verso.*

Di Lodovico Bartolaia. N°. 2.

L'ardito Amante. di Lodovico Bartolaia. 1606. *Prosa.*

Le false Imputationi. del medesimo. *Prosa.*

Aridosio. di Lorenzino de Medici. in Bologna. 1548. *Verso.* & in Firenze. 1595. *Prosa.*

Ariſtipia. d'ignoto autore. 1523. *Proſa.*
Armida. di Gio-Battiſta Calderari. 1600. *Verſo.*
Aſſivolo. di Gio Maria Cecchi. 1550. *Proſa.*
I Diſſimili. del medeſimo. *Proſa.*
La dote. del medeſimo. *Verſo.*
La Moglie. del medeſimo. *Verſo.*
Il Corredo. del medeſimo. *Verſo.*
Il Donzello. del medeſimo. *Verſo.*
Gli Incanteſmi. del medeſimo. *Verſo.*
Lo Spirito. del medeſimo. *Verſo.*
Il Servigiale. del medeſimo. *Verſo.*

Di Gio Maria Cecchi. N°. 9.

Les Comedies *del Cecchi* ont un grand merite ; l'Auteur les a enrichies de toutes les beautés de Plaute & de Terence, qu'il a ſçû accommoder ſi parfaitement à nos mœurs qu'elles ont perdu entre ſes mains tout ce qui pourroit nous déplaire dans l'Antique. C'eſt ce que doit ſe propoſer tout Imitateur des Anciens ; ſi l'on veut donner ſur notre Théâtre leurs ouvrages traduits exactement, il ne faut pas eſperer de reuſſite ; nous en avons un bel exemple dans l'Andrienne de Terence, c'eſt une des plus parfaites Piéces de l'An-

tiquité, on en voit ſur le Théâtre François une traduction fidelle, mais elle ne fait plus d'effet ; le Spectateur ſouffre impatiemment les Eſclaves & les Loix Romaines : des mœurs ſi éloignées des nôtres nous rebutent. Il eſt donc plus prudent de ne prendre que des beautés detachées des Auteurs qui nous ont precedés : c'eſt à quoi nos Modernes n'ont point manqué. Je ne finirois point ſi je voulois réveler tous les larcins de cette eſpece. Je ne parlerai que de ceux dont un Auteur celebre a profité : C'eſt Moliere. Si je m'adreſſois à un Auteur médiocre, on pourroit me ſoupçonner de vouloir diminuer ſa gloire, & il y en a tel en effet dont ſe ſeroit enlever tout le merite n'aïant peut-être point d'autres beautés que celles qu'il a empruntées des autres. Mais pour Moliere qui eſt inventeur même lorſqu'il imite, je ne puis avoir d'autre vûe en decouvrant ſes imitations que de tenir la balance égale entre les deux Nations ; que de faire voir que l'une & l'autre ont connu les mêmes beautés ſans les emprunter l'une de l'autre. Je viens

donc à quelques-unes des Piéces de Moliere, & je commencerai par le *Tartuffe*. Plus de cent ans avant que Moliere parût on jouoit ſur notre Théâtre le *Docteur Bachetone*, où l'on trouve le caractere, les actions & les principaux diſcours de *Tartuffe*. Il ne paroît point que l'Italie ait puiſé cette Piéce dans aucunes ſources étrangeres. La Scene de la *Caſſette* étoit ſur notre Théâtre avant que l'*Avare* parût ſur celui de France. Lorſque je vins à Paris & que je donnai la Piéce d'*Arlequin & Lelio Valets dans la même Maiſon*, où ſe trouve cette Scene, un de mes Amis me reprocha d'avoir donné au Public une copie de Moliere, bien inferieure à l'Original; je ſentis moi-même que les François accoûtumés à voir cette Scene écrite avec toutes les graces de leur Langue, avoient raiſon de me faire ce reproche; mais je ne voulus point convenir que notre Scene fût imitée de celle de Moliere. Je detrompai mon Ami & je lui fis voir que Moliere l'avoit entierement imitée de nous, qui peut-être en avons pris la premiere idée dans l'*Aulu-*

laria de Plaute. Enfin Moliere a pris le ſujet de l'*Ecole des Maris* & de *Georges Dandin*, dans deux nouvelles de Boccace ; mais il leur a prêté tant de graces, il les a miſes ſur le Théâtre avec tant d'Art, & elles y font un effet ſi admirable, que je ne doute point que ſi Boccace avoit pû être temoin de l'uſage que Moliere en a fait, il ne lui eût ſacrifié par reconnoiſſance la gloire de l'invention.

Je pourrois indiquer encore d'autres Piéces & d'autres Scenes imitées par Moliere, mais ce que j'en dirois ſeroit inutile. Moliere ne perdroit rien de ſon mérite & je ne gagnerois rien en faiſant voir par un vain étalage que je me ſuis appliqué, comme j'ai dû, à l'étude du Théâtre avec aſſés de ſoin pour connoître exactement ce qu'il peut y avoir de bon dans les differentes Piéces de nos Comiques.



Asinaria di Plauto. Tradotto in terza rima da incerto, e raprefentata nel Monaftero di S. Stefano in Venezia. 1528.
Caffina.
Amphitrione.
Menechmi.
Muftelaria.
Il Penolo.

Tradotto da Plauto. N°. 6.

Le tems de l'Impreffion de l'Afinaria & la fingularité du lieu où on en a donné la repréfentation meritent qu'on y faffe attention.

Andria. di Terentio. tradotta da Gio Giuftiniano da Candia. *in Verfo Sdrucciolo*. 1544.
Eunuco.
Eautentumerumeno.
Adelphi.
Ecira.
Phormione.

Di Terentio Tradotta da Gio: Giuftiniano da Candia. N°. 6.

Di Gio-Battista de la Porta. N°. 14.

L'Astrologo. di Gio-Battista de la Porta. 1606. *Prosa.*
La Carbonaria. del medesimo. *Prosa.*
La Chiapinaria. del medesimo. *Prosa.*
La Cintia. del medesimo. *Prosa.*
Li due Frattelli simili. del medesimo. *Prosa.*
Li due Frattelli rivali. del medesimo. *Prosa.*
La Furiosa. del medesimo. *Prosa.*
La Fantesca. del medesimo. *Prosa.*
Il Moro. del medesimo. *Prosa.*
L'Olimpia. del medesimo. *Prosa.*
La Sorella. del medesimo. *Prosa.*
La Tabernaria. del medesimo. *Prosa.*
La Trapolaria. del medesimo. *Prosa.*
La Turca. del medesimo. *Prosa.*

B

Di Gerolamo Razzi. N°. 4.

LA Balia. di Gerolamo Razzi. 1560. *Prosa.*
La Cecca. del medesimo. *Prosa.*
La Gismonda. del medesimo. *Prosa.*
La Costanza. del medesimo. *Prosa.*

Le Balie. di Bartolomeo Riccio. 1565. *Prosa.*

Battecchio. Comedia di Maggio. del Fumoſo. *Verſo.*
Pannecchio. del medeſimo. *Verſo.*
Capotondo. Ruſticale. del medeſimo. 1577. *in terza rima.*
Diſcordia d'Amore. del medeſimo. *in terza rima.*
Tiran fallo. del medeſimo. *Verſo.*

Del Fumoſo. N°. 5.

Beco e Fello. Comedia di due Contadini. 1538. *Verſo.*

Il Beffa. di Nicolo Secchi. 1584. *Proſa.*
La Cameriera. del medeſimo. *Proſa.*
Gli Inganni. del medeſimo. *Proſa.*
L'Interreſſe. del medeſimo. *Proſa.*

Di Nicolo Secchi. N°. 4.

De cette derniere Comedie *l'Intereſſe del Secchi*, Monſieur Moliere a pris tout le Canevas & l'Intrigue de ſa Piéce du *Dépit Amoureux.*

I Bernardi. di Franceſco d'Ambra. 1564. *Verſo.*
La Coffanaria. del medeſimo. *Verſo.*
Il Furto. del medeſimo. *Verſo.*

Di Franceſco d'Ambra. N°. 3.

La Biagia. del Duomano. 1576. *Verſo.*
Il Biagio contadino. 1570. *Verſo.*
Biſquilla. 1588. *Verſo.*
Il Bragato. 1585. *Verſo.*

Il Brunello & il Boſchetto. Dialoghi del Falontio. 1574. *Verſo.*

C

LA Caccia. di Aleſſandro Maggi. 1589. *Verſo.*

Calandra. di Bernardo Divitio da Bibiena. 1523. *Proſa.*

* On a parlé autre part de cette Comedie, mais je me ſuis reſervé à dire certaines choſes qui me paroîtront mieux placées ici. On dit que c'eſt la premiere Comedie écrite en Proſe Italienne; on a fait de cette Comedie pluſieurs éditions: l'*Allacci* place la premiere en l'année 1524. mais dans les cinq exemplaires des differentes éditions que j'ai dans mon Recueil, j'en ai une *in Venetia per Zuane Antonio e Fratelli da Sabio.* 1523.*del meſe di Maggio.* Au reſte j'ai dit autre part que je croïois que cette Comedie a été faite par le Cardinal Bibiena, dans le tems de ſa premiere jeuneſſe: j'ai fait mention de ſes emplois, & du tems de ſa mort, & j'ai jugé qu'elle avoit été faite vers l'an 1490. je le repete

encore & je ne crois pas me tromper. Quoique le Frontiſpice de l'Edition 1523. porte *Comedia Nobiliſſima e ridiculoſa intitulata Calandra, compoſta per el Reverendiſſimo Cardinale di Sa. Ma. in Portico da Bibiena.* Il ne faut pas croire qu'il l'ait écrite étant Cardinal ; une des dernieres éditions nous prouve que non, c'eſt celle de *i Giunti.* 1558. à la premiere page, & 1559. à la derniere dont voici le titre : *Calandra Comedia di M. Bernardo da Bibiena che fu poi Cardinale, nuovemente riſtampata e corretta.* Par cette diſtinction *che fu poi Cardinale.* je crois ma conjecture ſuffiſamment confirmée. Enfin je la trouve encore établie par une Lettre du Comte *Baldaſſarre Caſtiglione* au Comte *Lodovico Cannoſſa* : il lui mande que *la Calandra* a été repréſentée à la Cour d'Urbin, & en parlant de l'Auteur, il dit, *Ma vengo al Calandro di Bernardo noſtro.* Si Bibiena avoit été alors Cardinal, il lui auroit donné le titre de ſa dignité, & il ne ſe ſeroit pas ſervi de termes ſi familiers ; la même Lettre prouve qu'elle avoit déja été repréſentée, car elle dit, que Bibiena avoit

fait un Prologue pour la premiere repré-sentation de ſa Piéce & que le Prologue ne pouvant plus ſervir à la repréſentation qu'on en devoit donner à la Cour d'Urbin, l'Auteur en avoit fait un convenable à la nouvelle circonſtance, mais que ce Prologue étant arrivé trop tard & l'Acteur n'aïant pas le tems de l'apprendre il en avoit recité un de la façon *del Caſtiglione. Bernardo Bibiena* fut fait Cardinal l'an 1514. je crois donc ne pas m'éloigner de la verité, lorſque je penſe que cette Piéce a été écrite avant l'an 1500. c'eſt à-dire vingt-cinq ans environ avant la premiere édition.

Candelaio. di Giordano Bruno. *Proſa.*

L'Auteur de cette Comedie eſt aſſés connu par ſes Ouvrages. Celui-ci eſt du même goût des autres; on ne peut pas lui refuſer beaucoup d'eſprit: il y a dans ſa piéce des penſées qui pourroient plaire à quelques perſonnes, mais qui generalement font horreur aux honnêtes gens.

La Candida. di Nicolo Negri. 1610. *Proſa.*

La Cangenia. di Beltramo Poggi. 1591. *Verſo.*

Il Capitano. del Dolce. 1545. *Verſo.*
Fabritia. del medeſimo. *Verſo.*
Il Marito. del medeſimo. *Verſo.*
Il Ragazzo. del medeſimo. *Verſo*
Il Ruffiano. del medeſimo. *Verſo.*

Del Dolce. N°. 5.

Il Capitan bizarro. di Secondo Tarentino. 1589. *Verſo.*

La Capraria. di Gigio Artemio Rodigino. 1544. *Proſa.*
La Cingara. del medeſimo. *Proſa.*

Di Gigio Artemio Rodigino. N°. 2.

Il Capriccio. di Giacomo Guidozzo. 1608. *Verſo.*

Carnevale. Favola macaronica. di Andrea Baccini. 1620. *Verſo.*

Di Carnaſciale e della Quareſima. 1568. *Verſo.*

La Caſſaria. di Lodovico Arioſto. 1536. *Proſa* e *Verſo.*
La Lena. del medeſimo. *Proſa* e *Verſo.*
Il Negromante. del medeſimo. *Proſa* e *Verſo.*
Gli Suppoſiti. del medeſimo. *Proſa* e *Verſo.*
La Scolaſtica. del medeſimo. *Verſo.*

Di Lodovico Arioſto. N°. 5.

L'Arioſte a donné ces cinq Comedies, dont quatre ont d'abord été imprimées

en Profe, & ont été enfuite verfifiées par leur Auteur. Pour la *Scolaftica* il l'écrivit en Vers jufqu'à la troifiéme Scene du quatriéme Acte, & elle fut achevée après par Gabriël fon frere. *Lodovico Ariofto* eft le premier qui fe foit fervi *del Verfo fdrucciolo* pour le Théâtre comique. C'eft un Vers de douze Sillables ; fon deffein à été apparemment de s'approcher le plus qu'il feroit poffible du Difcours naturel. Ses Comedies ne dementent point fon genie : le Comique y eft répandu fi naturellement qu'elles font un fenfible plaifir à la lecture, je ne dirai pas l'effet qu'elles feroient à la repréfentation ; j'ai parlé ailleurs du malheureux effai que j'ai fait de la *Scolaftica*, mais on ne peut rien conclure du mauvais effet qu'elle eut ; les Spectateurs, comme je l'ai dit, s'étoient préparés au plaifir de voir fous leurs yeux les aventures de l'*Orlando Furiofo*, & ils ne purent fouffrir de voir leurs efperances trompées : fi la Piéce n'eût point été annoncée fous le nom de fon Auteur, ils en auroient entendu plus patiemment la repréfentation, & peut-être en auroient-ils

goûté les beautés. Je crois que le Lecteur ne ſera pas fâché de trouver ici un trait qui eſt dans la vie de l'Auteur. Le pere de l'*Arioſte* le gronda un jour très-fortement & très-long-tems. Le Fils l'écoutoit avec grande attention ſans lui répondre, & la converſation finit ſans que l'*Arioſte* eût dit à ſon pere une ſeule parole pour s'excuſer ſur les reprimandes qu'il lui faiſoit. Son frere, lorſque le pere fut éloigné, lui demanda par quelle raiſon il n'avoit rien repondu à ſon pere pour ſa défenſe. L'*Arioſte* lui dit, qu'il travailloit actuellement à une Comedie & qu'il en étoit reſté à la Scene d'un Vieillard qui gronde ſon fils; que dès que ſon pere avoit ouvert la bouche, il lui étoit venu dans l'eſprit de l'examiner avec attention, afin de pouvoir peindre d'après nature, enſorte qu'il n'avoit été occupé que du ton, des geſtes, & des propos de ſon pere & point du tout de ſa défenſe.

I. Caſti amori. di Dioniſio Rondinelli. 1604. *Verſo.*

Cattinia. di Sicco Polenton Padouano tradotta dal Latino. 1482.

Catrina. di Francesco Berni.

Di Luigi Tansillo. N°. 3.
Il Cavalarizzo. di Luigi Tansillo. 1601. *Prosa.*
Il Finto. del medesimo. *Prosa.*
Il Soffista. del medesimo. *Prosa.*

* On croit que ses Comedies ne sont point *del Tansillo*, mais d'un Auteur Anonime qui ayant recrit en stile plus purgé & modeste les Comedies *del Marescalco, del Filosofo, e del Ipocrito di Pietro Aretino,* les a appellées, *il Cavalerizzo, il finto, e il Soffista*, & a voulu les honorer du nom *del Tansillo.*

Ceccaria. del Epicuro. 1523. *Verso.*

Di Fortunio Ralli. N°. 2.
La Cecchina. di Fortunio Ralli. 1609. *Prosa.*
L'Ardelia. del medesimo. *Prosa.*

Celestina. di Gerolamo Sorboli. 1625. *Prosa.*

Celifila. di Benvenuto Flori. 1611. *Verso.*

La Clori. di Marcello Fano. 1598. *Verso.*

Di Francesco Rasi. N°. 2.
La Favola di Cibele e d'Ati. di Francesco Rasi. 1619. *Verso.*
Eluidia Rapita. del medesimo. *Verso.*

La Cintia. di Carlo Noci. 1596. *Verso.*

I cinque Disperati. d'incerto. 1526. *Verso.*

La Circe. di Gio-Battiſta Gelli. 1609. *Proſa.*
l'Errore. del medeſimo. 1603. *Proſa.*
La Sporta. del medeſimo. 1550. *Proſa.*
Di Gio. Battiſta Gelli. N°. 3.

De la Comedie *della Sporta del Gelli*, & de *l'Autularia* de Plaute, Monſieur Moliere, a tiré l'*Avare.*

Clarice. di Filoterio Coſmio. 1590. *Proſa.*

Clitia. di Nicolo Machiavelli. *Proſa.*
Mandragola. del medeſimo. *Proſa.*
Del Machiavelli. N°. 2.

La *Clitia* eſt priſe de la *Caſina* de Plaute, mais la *Mandragola* eſt toute de l'invention de l'Auteur : c'eſt une des bonnes Comedies que nous aïons, mais je ne voudrois pas dire qu'elle fut la meilleure. Parmi un nombre de très-bonnes Comedies qui ſont dans mon Catalogue, il y en a pluſieurs qui pourroient lui diſputer cet avantage & même l'emporter. Un Auteur François s'eſt hazardé de dire dans un Livre imprimé depuis quelques années, que les Italiens n'ont d'autre Comedies que la *Mandragola* : il ſeroit à ſouhaiter qu'il eût lû les bonnes Piéces de ce Catalogue, il n'auroit pas dit que la *Mandragola* eſt la ſeule Piece ni même

la meilleure Piéce que nous aïons.

La Cognata. di Nicolo Tani. 1584. *Prosa.*

Di Gerolamo. Parabosco. N°. 8.

I Contenti. di Gerolamo Parabosco. 1560. *Prosa.*

L'Ermafrodito. del medesimo. *Prosa.*

La Fantesca. del medesimo. *Prosa.*

Il Ladro. del medesimo. *Prosa.*

Il Marinaio. del medesimo. *Prosa.*

La Notte. del medesimo. *Prosa.*

Il Pellegrino. del medesimo. *Prosa.*

Il Viluppo. del medesimo. *Prosa.*

La Contentione di Mona Constanza e di Biagio Contadino. 1543. *Verso.*

Il Contrasto amoroso. di Mutio Manfredi. 1602. *Verso.*

Di Pietro Aretino. N°. 5.

La Cortigiana. di Pietro Aretino. 1536. *Prosa.*

L'Hipocrito. del medesimo. *Prosa.*

Il Marescalco. del medesimo. *Prosa.*

La Talanta. del medesimo. *Prosa.*

Il Filosofo. del medesimo. *Prosa.*



D

LA Dalida. di Vicenzo Galata. 1630. *Verso.*

Il desiderato Fine. 1544. *Prosa.*

I Diffettosi. di Gioanni Briccio. 1605. *Prosa.*

Il Diligente. di Fabio Glissenti. 1608. *Verso.*

L'Androtoo, cioe l'Uomo Innocente. del medesimo. *Verso.*

Di Fabio Glissenti. N°. 2.

Diogene acusato. di Melchior Zoppio. 1598. *Verso.*

Discordia d'Amore. di Geronimo Mercadanti. 1611.

La Dispettosa moglie. di Gio-Battista Briccio. 1606. *Prosa.*

Diversi Aspetti. Comedia di Maggio. *Verso.*

I dolci inganni di amore. di Angelo Griffoni. 1616. *Prosa.*

La Doralice. di Gio-Battista Gregorace. 1611. *Verso.*

Le due Cortigiane. di Lodovico Domenichi. 1563. *Prosa.*

Le due Franchesche. di Bernardino Azzi. 1603. *Prosa.*

Le due Persilie. di Gioanni Fedini. 1583. *Prosa.*

Le due Sorelle simili. di Gio-Battista Pianelli. 1633. *Prosa.*

Duello d'Amore e di Fortuna. de gli Academici desiderosi. 1609. *Prosa.*

Del Sforza d'Odi. N°. 3.

Il Duello d'Amore e d'Amicitia. del Sforza d'Odi. Nell Academia de gli Insensati detto il Forsenato. *Prosa.*

I Morti Vivi. del medesimo. *Prosa.*

Prigione d'Amore. del medesimo. *Prosa.*

E

Effetti d'Amore. di Christoforo Montanini. 1565. *Prosa.*

Egloga rusticale. del Marcolino. 1519.

Di Luigi Groto Cieco d'Adria. N°. 3.

L'Emilia. di Luigi Groto Cieco d'Adria. 1579. *Verso.*

Il Tesoro. del medesimo. *Verso.*

L'Alteria. del medesimo. *Verso.*

Errore d'Amore. di Marco Guazzo. 1526. *in terza rima.*

Errori incogniti. di Pietro Bonfanti. 1588. *Prosa.*

Gli errori. di Giacomo Cenci. *Prosa.*

Eustachia. di N. Guidani. 1570. *Prosa.*

Eutalia. di Nuntio Bonagratia Germano. 1613. *Prosa.* questa Comedia è del Signor Duca d'Altemps Vecchio.

Eutichia. di Nicolo Grasso detto Zopino. 1530. *Prosa.*

F

I Fabii. di Lotto del Mazzo. Recitata in Fiorenza nel Palazzo Ducale doppo il battesimo della S. Leonora primo genita del Principe di Fiorenza. 1567. *Prosa.*

Il Riccatto. del medesimo. *Prosa.*

} Di Lotto del Mazzo. N°. 2.

Le False querele d'Amore. di Agostino Gallini. 1612. *Prosa.*

I falsi Pastori. di Geronimo Bisaccione. 1605. *Verso.*

La Farfalla. dello Stechito. 1572. *Verso.*

Di Leonardo Ambrogio. Nº. 2.

Farſetta di Maggio. di Leonardo di Sier Ambrogio alias Meſcolino. nel anno 1519. *Verſo.*
La Partigione. del medeſimo. 1519. *Verſo.*

Di Marc-Antonio Raimondo. Nº. 3.

La Fede coſtante. di Marc Antonio Raimondo. 1620. *Proſa.*
Il finto Bandito. del medeſimo. *Proſa.*
Il Parto finto. del medeſimo. *Proſa.*

Il Fedele. di Luigi Paſqualigo. 1576. *Proſa.*
Il fedele Amante. di Tabrizio Caraffa. 1616. *Verſo.*
La Fedelta di Bartolomeo Paggi. 1604. *Proſa*
La Fedelta delle donne. di Archangelo Archangeli. Rapreſentata in Siena dalli ſcolari di quello ſtudio 1620. *Proſa.*
La Filippa. di Silvio Forteguerri. 1604. *in terza rima.*
Filli di Sciro. di Guidubaldo Bonarelli. 1607. *Verſo.*
Filotichergia cioe effetti d'amore e di Fortuna. di Giulio Ceſare Zagaglia. 1609. *Proſa.*
La finta Mora. di Giacomo Cicognini. 1625. *Proſa.*
Il finto Marito. di Flaminio Scala. 1619. *Proſa.*

Il finto Negromante. di Luccio Livio. 1629. *Proſa.*

La Flaminia. di Paolo Caggio. 1558. *Proſa.*

La Flaminia. di Bernardino Moccia. 1611. *Proſa.*

La Flaminia Schiava. di Pier Maria Cecchini detto Frittelino. 1610. *Proſa.*

La Flavia. di Nicolo Belauſa. 1590. *Proſa.*

La Flora. di Luigi Alamanni. 1556. *Verſo.* di nuova inventione.

La Floria. di Antonio Vignali. 1560. *Proſa.*

Floriana. Comedia Antica emendata con l'eſemplare del proprio autore. 1526. *in terza rima.*

J'ai l'édition de 1523. on connoît bien *
par la dureté de la Langue que cette Comedie eſt écrite ou du tems de *Dante*, ou peu de tems après & au plûtard vers l'an 1400.

Formicone. di Publio Filippo Mantouano. 1530. *Proſa.*

Fortuna. di Jacopo del Bientina. 1573. *in terza rima.*

Il fortunato Amante. di Gio Donato Lombardo. 1589. *Proſa.*

Fortunio. di Vicenzo Giuſti. 1593. *Proſa.*

Di Caio Gnavio da Samo N°. 5.

La Forza d'amore. di Caio Gnavio da Samo. recitata in Venezia da gli Academici Renati. 1611. *Prosa.*

Gli Fortunati infortunii. del medesimo. *Prosa.*

Amor fedele. del medesimo. *Prosa.*

La Generosita d'amore. del medesimo. *Prosa.*

La Prudente Moglie. del medesimo. *Prosa.*

Il frappa. di Massimo Cammelli. 1566. *Prosa.*

Li Fratelli. per Francesco Corte. 1544. *Prosa.*

Di Angelo Badalucchio. N°. 2.

La Fraude. di Angelo Badalucchio. 1597. *Prosa.*

La Cortesia. del medesimo. *Prosa.*

Fruca. 1573. *Verso.*

La Fuga amorosa. di Biagio Michalori. 1604. *Prosa.*

Di Eusebio. Luchetti. N°. 2.

La Fuga amorosa. di Eusebio Luchetti. 1609. *Prosa.*

Le due Sorelle rivali. del medesimo. *Prosa.*

La Fulvia. di Gioseppe Bernalli. 1614. *Prosa.*

Il Furbo. di Lorenzo Stellato. 1638. *Proſa.* Il Ruffiano. del medeſimo. *Proſa.*	Di Lorenzo Stellato. N°. 2.
La Furba. di Gio-Battiſta Martii riſtampata. 1610. *Proſa.* Gli amoroſi moſtri. Tragico-Satirica. del medeſimo. *Proſa.* Il Bacio. del medeſimo. *Proſa.* La Fanciulla. del medeſimo. *Proſa.* Ottavia furioſa. del medeſimo. *Proſa.* Riſcatto d'amore. del medeſimo *Proſa.*	Di Gio-Battiſta Martii. N°. 6.
Il Furbo. di Chriſtophoro Caſtelletti. 1584. *Proſa.* Le ſtravaganze d'amore. del medeſimo. *Proſa.* I Torti Amoroſi. del medeſimo. *Proſa.*	Di Chriſtoforo Caſtelletti. N°. 3.
Il Furioſo. Tragi-Comedia. di Rafaello Riccioli. 1616. *Proſa.* Il Vecchio Geloſo. del medeſimo. *Proſa.*	Di Rafaello Riccioli. N°. 2.
Furrori. di Nicola de gli Angeli. 1600. *Proſa.* L'Amor Pazzo. del medeſimo. *Proſa.*	Di Nicola De gli Angeli. N°. 2.

Di Camillo Scaligeri. N°. 4.

La fida Fanciulla. di Camillo Scaligeri 1613. *Prosa.*
Il Furto amoroso. del medesimo. *Prosa.*
Il Scaccia Sonno. del medesimo. *Prosa.*
L'Ursulina di Crevalcor. overo l'amor costante. del medesimo. *Prosa.*

G

Di Giacomo Castellini. N°. 2.

GAllinaccia. di Giacomo Castellini. 1562. *Verso.*
Il Medico. del medesimo. *Verso.*

Di Angelita Scaramuccia. N°. 7.

Il Garbuglio. di Angelita Scaramuccia. 1624. *Prosa.*
Gli Amori concordi. del medesimo. *Prosa.*
La Damigella. del medesimo. *Prosa.*
Rosalba. del medesimo. *Prosa.*
La Schiava di Cipro. del medesimo. *Prosa.*
La Stratonica. del medesimo. *Prosa.*
La Vagante d'Egitto. del medesimo. *Prosa.*

Gaudio d'amore. di Notturno Napolitano. 1526. *in terza rima.*
I Gelosi. di Vicenzo Gabiani. 1551. *Prosa.*

La Gelosia. di Anton. Francesco Grazini detto il Lasca. 1550. *Prosa.*
I Parentadi. del medesimo. *Prosa.*
La Pinzocherra. del medesimo. *Prosa.*
La Sibilla. del medesimo. *Prosa.*
La Spiritata. del medesimo. *Prosa.*
La Strega. del medesimo. *Prosa.*
} Di Antonio Francesco Grazini detto il Lasca. N°. 6.

Il Geloso. di Ercole Bentivoglio. Ristampata. 1545. *Verso.*
I Fantasmi. del medesimo *Verso.*
} Di Ercole Bentivoglio. N°. 2.

Genio. Rapresentatione al Serereniſſimo Principe di Venezia Nicolo da Ponte. *Verso.*

La Giardiniera. di Francesco Moderati. 1604. *Prosa.*
La finta Schiavetta. del medesimo. *Prosa.*
} Di Francesco Moderati. N°. 2.

La Gineura. di Ottavio d'Isa. 1630. *Prosa.*
L'Alvida. del medesimo. *Prosa.*
La Fortunia. del medesimo. *Prosa.*
Il mal Maritato. del medesimo. *Prosa.*
La Flaminia. del medesimo. *Prosa.*
} Di Ottavio d'Isa da Capua. N°. 5.

La Gioia. di Gioanni da Pistoia. rapresentata in Fiorenza nel Palazzo del gran Cosmo de Medici duca di Fiorenza l'anno 1550. *Prosa.*

La Giseldonna. del Bali Galeotto Oddi. 1613. *Prosa.*

Il Giuditio di Paride. Tragi-Comedia. di Anello Paulilli. 1566. *Verso.*

Di Michel Agnolo Buonaroti il Giovine. N°. 3.

Il Giuditio di Paride. di Michel Agnolo. Buonaroti. rapresentata nelle Nozze di Cosmo de Medici Prencipe di Toscana. 1608. *Verso.*

La Tancia. del medesimo. *Verso.*

Il Natale d'Ercole. del medesimo. *Verso.*

Il Gioco di Fortuna. di Guido Casoni. 1627. *Prosa.*

Il Giusto sdegno. Comedia nuova Politica & Economica. del'Academio Fisso. 1628. *Prosa.*

Di Leonardo Salviati. N°. 2.

Il Granchio. di Leonardo Salviati con gli intermedi di Bernardo de Nerli Academico Fiorentino, dall'Academia Fiorentina fatta publicamente recitare in Firenze nella sala del Papa l'anno 1556. nel consolato del autore. *Verso.*

La Spina. del medesimo. 1606. *Prosa.*

Di Gio Villi Franchi. N°. 3.

La Greca Schiava. di Gio Villi Franchi. 1604. *Prosa.*

La fida Turca. del medesimo. *Prosa.*

La Cortesia. di Leone Rugiero. del medesimo. *Verso.*

Hercole

H

HErcole in bivio. di Domitio Chamerata. 1611. *Verso.*

Honesta Schiava. di Gerolamo Pico. 1601.

I

L'Idropica. di Battista Guarini. 1614. *Prosa.*

Imbriachezza d'amore. di Lorenzo Guidotti. 1625. *Prosa.*

Amor perfetto. Festino. del medesimo. *Prosa.*

Il Bosco. del medesimo. *Prosa.*

Li due Branchi. pratica allegorica. del medesimo. *Prosa.*

Giardino d'amore. colloquio. del medesimo. *Prosa.*

(Di Lorenzo Guidotti. N°. 5.)

Impresa di amore. di Ottavio Gloritio. 1600. *Prosa.*

Le Spezzate durezze. del medesimo. *Prosa.*

(Di Ottavio Gloritio. N°. 2.)

L'Inavertito. di Nicolo Barbieri detto Beltrame. 1629. *Prosa.*

Monsieur Moliere a imité cette Piéce dans celle de l'*Etourdi.*

L

Di Gio Francesco Loredano. N°. 8.

L'Incendio. di Gio Francesco Loredano. 1597. *Prosa.*
Berenice. del medesimo. *Prosa.*
Bigontio. del medesimo. *Prosa.*
La Forza d'amore. del medesimo. *Prosa.*
La Malandrina. del medesimo. *Prosa.*
La Matrigna. del medesimo. *Prosa.*
La Turca. del medesimo. *Prosa.*
Juani amori. del medesimo. *Prosa.*

L'Incognita Pescatrice. di Marc-Antonio Perillo. 1630. *Verso.*

Gli inconstanti affetti. di Q. M. V. 1629. *Prosa.*

Gli infelici contenti. di Dedaldo Fortunato. 1639. *Prosa.*

Di Gio-Battista Petrucci N°. 3.

L'Infedele. di Gio-Battista Petrucci. 1610. *Prosa.*
L'Alessandrina. del medesimo. *Prosa.*
Il moro. del medesimo. *Prosa.*

Di Daniele Geofilo Picci Gallo N°. 2.

L'Infido amico. di Daniele. Geofilo Picci Gallo. 1606. *Prosa.*
La Rosmina. del medesimo. *Prosa.*

Gli Intrighi amorosi. Comedia Villesca del Desioso della Congrega de gli insipidi di Siena. 1583. *in terza rima.*

Consiglio Villanesco. Mascherata sopra tutte le arti. del medesimo. *in terza rima.*

Egloga Rusticale. del medesimo. *ni terza rima.*

La Fortunia. del medesimo. *in terza rima.*

Il Guisto inganno. del medesimo. *in terza rima.*

Il ladro Cacco. del medesimo. *in terza rima.*

Liberatione d'amore. del medesimo. *in terza rima.*

Le Mascherate rusticali. del medesimo. *in terza rima.*

Senafila. del medesimo. *in terza rima.*

Tita. Egloga Pastorale. del medesimo. *in terza rima.*

I trionfi della Pazzia e della disperatione. del medesimo. *in terza rima.*

} Del Desioso. N°. 11.

Gli ingannati. Academici di Sienna ristampata. 1567. *Prosa.*

L'Ortensio. *Prosa.*

Sacrificio de gli ingannati. *Prosa.*

} D'Incerti de gl' Intronati di Siena. N°. 3.

Gli ingannati. di Adriano Politi. 1623. *Prosa.*

Gli Inganni. di Curzio Gonzaga. 1592. *Prosa.*

Gli Inganni. di Domenico Cornachini. 1605. *Prosa.*

Di Rafaelle Tauro. N°. 2.

L'Ingelosite speranze. di Rafaelle Tauro. 1651. *Prosa.*

L'Equivoco. del medesimo. *Prosa.*

Di Bernardino Pino da Cagli. N°. 6.

Gli ingiusti Sdegni. di Bernardino Pino da Cagli. 1553. *Prosa.*

Gli affetti. Raggionamenti Famigliari. del medesimo. *Prosa.*

Eugaria. del medesimo. *Prosa.*

L'Eunia. Raggionamento. Pastorale. del medesimo. *Prosa.*

I Falsi sospetti. del medesimo. *Prosa.*

Lo Sbratta. del medesimo. *Prosa.*

Di Francesco Guerini. N°. 6.

L'Ingiusto Castigo. di Francesco Guerini Academico infarinato di Roma detto l'Indomito. 1637. *Prosa.*

I cinque Carcerati. del medesimo. *Prosa.*

L'Innocenti querelati. del medesimo. *Prosa.*

La Legge d'amore. del medesimo. *Prosa.*

Li tre finti vilani. del medesimo. *Prosa.*

Il Trionfo d'amore. del medesimo. *Prosa.*

L'Ingratitudine. di Gio-Battista del Ottonaio. 1559. *in terza rima.*

L'Innocente Fanciulla. di Gabriello Gabrielli. 1605. *Prosa.*

L'Innocenti Colpati. di Giulio Cesare Sorrentino. 1635. *Prosa.*

L'Astuta Cortigiana. del medesimo. *Prosa.*

La Fede Constante. del medesimo. *Prosa.*

Di Giulio Cesare Sorrentino. N°. 3.

Insoliti amori. di Gio Maria Pico. 1613. *Prosa.*

Intrichi d'amore. di Torquato Tasso. 1604. *Prosa.*

L'Intrico. di Flaminio Guarnieri. 1582. *Prosa.*

L'Inventione della Croce di Giesu-Christo. descritta in stile Comico e Tragico. per Beltramo Poggi. 1581. *Verso.*

Voilà la troisiéme & la derniere des représentations que j'ai inserées dans ce Catalogue. J'y ai été obligé par ces paroles *descritta in stile Comico e Tragico*, qui semblent marquer que l'Auteur a eu dessein d'en faire une Comedie plûtôt qu'une simple représentation Sacrée: je ne dirai

point s'il a rempli ſon deſſein n'aïant jamais vû cette Piéce.

Ippolito. di Gregorio Monti. 1611. *Proſa.*

Di Franceſco Angelloni. N°. 2.

Gl'Irragionevoli errori. di Franceſco Angelloni. 1614. *Proſa.*

Flora. del medeſimo. *Proſa.*

L

Di Lorenzo Campanini. N°. 2.

IL Ladro. di Lorenzo Campanini. 1554. *Proſa.*

Il Pellegrino. del medeſimo. *Proſa.*

Di Giorgi Alione Farſe. N°. 10.

Del Lanterniano Che acconciò la Lanterna e il Soffietto di due donne Vecchie. Farſa. di Giorgio Alione riſtampata. 1624. *Proſa.*

Del Vomo e dé ſuoi cinque ſenſi. Farſa. del medeſimo. *Proſa.*

Della donna che credeva di avere una robba di veluto dal Franceſe allogiato in caſa ſua. Farſa del medeſimo. *Proſa.*

Del Franzoſo aloggiato a l'Oſteria del Lombardo. Farſa del medeſimo. *Proſa.*

De Gina e di Riluce. due Matrone ripolite le quali volevano riprendere la

giovane. Farſa. del medeſimo. *Proſa.*

Del Melanciſo e del bracho. Farſa. del medeſimo. *Proſa.*

Di Nicolao Spregna Caligaro. Farſa. del medeſimo. *Proſa.*

Di Nicora e di Sibiana ſua Spoſa che fece il Figlio in capo del meſe. Farſa. del medeſimo. *Proſa.*

Di Peron e di Cheirina che Litigorono per un petto. Farſa. del medeſimo. *Proſa.*

Di Zuan Zavattino e di Beatrix ſua Mogliere, e del compare Galvagno aſcoſo ſotto al'grometto. Farſa. del medeſimo. *Proſa.*

Di Giorgi Alione Farſe. N°. 10.

Il Lanzo. di Franceſco Mercati. 1566. *Proſa.*

Il Senſale. del medeſimo. *Proſa.*

Di Franceſco Mercati. N°. 2.

La Leonida. di Boneto Ghirardi. 1585. *Proſa.*

La Lettere. di Cambio. Academici Suiati. 1606. *Proſa.*

La Lidia traveſtita. di Pietro Valerio. 1640. *Proſa.*

Lucrinia delle Cortigiane di Roma. di Angelo Pandaglia. *Proſa.*

Di Agnolo Firenzuola. N°. 2.
I Lucidi. di Agnolo Firenzuola. 1549. *Prosa.*
La Trinutia. del medesimo. *Prosa.*

M

Di Nicolo Campani. N°. 3.
MAgrino. di Nicolo Campani. 1572. *Verso.*
Coltellino. del medesimo. *Verso.*
Strascino. del medesimo. *Verso.*

Malfatto. Comedia rozza & amorosa di Piccolo Rozzi. 1574. *Verso.*

Di Francesco Podiani. N°. 3.
Malia d'amore. di Francesco Podiani. 1599. *Prosa.*
I Fidi amanti. del medesimo. *Prosa.*
Gli Schiavi d'amore. del medesimo. *Prosa.*

Il mal Marito. di Horatio Persio. 1623. *Prosa.*

Il Maritaggio de l'Alchimista. di Giulio Serasini. 1624. *Prosa.*

Di Angelo Antonio Amabile. N°. 2.
Il Marito costante. di Angelo Antonio Amabile. 1618. *Prosa.*
Angelica Schiava. del medesimo. *Prosa.*

Le Mascherate. di Henrico Altano. 1633. *Prosa.*
L'Americo. del medesimo. *Prosa.*
Meiam Bassa, overo il Garbuglio. del medesimo. *Prosa.*
La Prigioniera. del medesimo. *Prosa.*
} Di Henrico Altano. N°. 4.

Mascheratte e capricci dilettevoli. di Paolo Veraldo. 1620. *Verso.*
L'Anima del' intrico. del medesimo. *Prosa.*
L'Intrico e torti intricati. del medesimo. *Prosa.*
LeTre Mascherate de i tre amanti Scherniti. del medesimo. *Prosa.*
} Di Paolo Veraldo. N°. 4.

Mecoccio che ha perso il core e vallo cercando. Egloga rusticale di Anton. Mazzocchi. 1544. *Verso.*

Il Medico. di Melchior de Francisis. 1617. *Prosa.*
Il Dottore. del medesimo. *Prosa.*
} Di Melchior de Francisis. N°. 2.

I Megliacci. di Marco Podiani.

Melandro. di Alessandro Caperano. 1508. *Verso.*
Riso. del medesimo. 1508. *Verso.*
} Di Alessandro Caperano. N°. 2.

Menechmi di Plauto. d'incerto. 1528. *in terza rima.*

Di Ubaldino Malavolti. N°. 3.

La Menzogna. di Ubaldino Malavolti. 1614. *Proſa.*

L'Amor diſperato. del medeſimo. *Proſa.*

I ſervi Nobili. del medeſimo. *Proſa.*

Le Meraviglie d'amore. di Battiſta Guarnelli. 1612. *Proſa.*

Di Cornelio Lanci. N°. 7.

Meſtola. di Cornelio Lanci. 1583. *Proſa.*

La Nicoloſa. del medeſimo. *Proſa.*

Olivetta. del medeſimo. *Proſa.*

Pimpinella. del medeſimo. *Proſa.*

Ruchetta. del medeſimo. *Proſa.*

Scrocca. del medeſimo. *Proſa.*

Il Veſpa. del medeſimo. *Proſa.*

Da Pier Antonio dello Striccha. N°. 6.

Mezucchio. Egloga ruſticale. di Pier Antonio dello Striccha. 1544. *Verſo.*

Nicola. Egl. del medeſimo. *Verſo.*

Savina. Egl. del medeſimo. *Verſo.*

Il Solfinello. del medeſimo. *in terza rima.*

Straccale. del medeſimo. *Verſo.*

Tognin del Creſta. del medeſimo. *Verſo.*

Il Mida. di Girolamo Zoppio. 1602. *Verſo.*

La Moglie odiata. di Franceſco Majorana. 1617. *Proſa.*

Il Mogliazzo fatto da Bogio e Liſa. 1537. *Verſo.*

Della Monaca. di Mariano Maniſcalco da Siena. 1533. *in terza rima.*
Il Bichiere. del medeſimo. *in terza rima.*
I Moti di Fortuna. del medeſimo. *in terza rima.*
Pietà d'amore. del medeſimo. *in terza rima.*
Vitio Muliebre. del medeſimo. *in terza rima.*

Di Mariano Maniſcalco. da Siena. N°. 5.

Muratore. Comedia ruſticale e Lombarda. 1551. *Verſo.*

Muſtelaria. Tradotta. 1530. *in terza rima.*

N

IL Negromante Palliato. di Gio-Angelo Petrucci. 1642. *Proſa.*
La Vedoua Schernita. del medeſimo. *Proſa.*
Il Zoppo ardito. del medeſimo. *Proſa.*

Di Gio-Angelo Petrucci. N°. 3.

La Nencia, d'incerto. 1526. *Verſo.*

Nina. di Gio-Battiſta Peſcatore. 1558. *Verſo.*

La Ninnetta. di Ceſare Caporali. 1604. *Proſa.*
Lo Sciocco. del medeſimo. *Proſa.*

Di Ceſare Caporali. N°. 2.

Le Notti di Palermo. prima Comedia Siciliana. di Tomaſo d'Averſa. 1618. *Verſo.*

Di Galeotto Marcheſe da Caretto. N°. 2.
- Le Nozze di Pſiche e Cupidine. celebrate per il Marcheſe Galeotto da Caretto. *Verſo.*
- Tempio d'amore. del medeſimo. *Verſo.*

Le Nozze della Signora Leſina con il Signor Trivello. per l'Academico Bizzarro. 1614. *Proſa.*

O

L'Odio placato. di Maſſimiliano. Pellegrini. 1627. *Proſa.*

Olinda Pedante finto. di Gio-Battiſta Martinengo. 1615. *Proſa.*

Di Aleſſandro Donzellini. N°. 2.
- Gli Oltraggi d'amore e di Fortuna. di Aleſſandro Donzellini. 1558. *Proſa.*
- Tempeſta amoroſa. del medeſimo. *Proſa.*

Di Lodovico Moro. N°. 4.
- L'Orintia. di Lodovico moro. 1611. *Proſa.*
- La Cintia. del medeſimo. *Proſa.*
- Gli eſtinti furrori. del medeſimo. *Proſa.*
- Placidi amori. del medeſimo. *Proſa.*

L'Ortolana. ſenza nome ne tempo. *Verſo.*

L'Ortenſio. di Filippo Caietani duca di Sermoneta. 1641. *Proſa.*
La Schiava. del medeſimo. 1613. *Proſa.*
I duo Vecchi. del medeſimo. *Proſa.*

Di Filippo Caietani duca di Sermoneta. N°. 3.

Gli Otto aſſortiti. di Gio Sinibaldi da Moro. 1586. *Proſa.*
Altea. del medeſimo. *Proſa.*

Di Gio Sinibaldi da Moro. N°. 3.

P

LA Pace. di Marin Negro. 1561. *Proſa.*
La Pace di Marcone. di Chriſtoforo Sicinio riſtampa. 1618. *Proſa.*
La Pazzia. del medeſimo. *Proſa.*
Il Pazzo finto. del medeſimo. *Proſa.*

Di Chriſtoforo Sicinio. N°. 3.

La Padouana. di Gio Maria Caſini. 1617. *Proſa.*
Il Padre afflitto. di Aleſſandro Cencio. 1606. *Proſa.*
L'Amico infedele. del medeſimo. *Proſa.*

Di Aleſſandro Cencio. N°. 2.

Del Parentado fatto con mariotto e Guaſparino. 1554. *Verſo.*
I Parti Coperti. di Pietro Biſenti. 1623. *Proſa.*

Il Parto ſuppoſito. Academici di Padoua. 1586. *Proſa.*

Del Falotico. N°. 5.

Paſtinaca e Meca. del Falotico. 1604. *Verſo.*

Un Cieco ed un Villano. del medeſimo. *Verſo.*

Il Bruſcello. Dialogo ruſticale. del medeſimo. *Verſo.*

Racanello. Comedia ruſticale. del medeſimo. *Verſo.*

Ricorſo di Villani alle donne contro i Caluniatori. del medeſimo. *Verſo.*

Paſquina. Comedia ruſticale. *in terza rima.*

Di Franceſco Gattici. N°. 4.

Le Pazzie Giovanili. di Franceſco Gattici. 1621. *Proſa.*

La Bizaria di Pantalone. del medeſimo. *Proſa.*

Le Diſgratie di Buratino. del medeſimo. *Proſa.*

Gli Penſieri fallaci. del medeſimo. *Proſa.*

I Pazzi prudenti. di Gio-Battiſta Maccioni. 1615. *Proſa.*

Di Franceſco Belo. N°. 2.

Il Pedante. di Franceſco Belo. 1538. *Proſa.*

El Beco. del medeſimo. *Proſa.*

Il Pedante impazito. di Francesco Righelli. 1629. *Prosa.*
La Flavia tradita. del medesimo. *Prosa.*
L'Osservata fede. del medesimo. *Prosa.*
Il Pantalone impazito. del medesimo. *Prosa.*
La Serva astuta. del medesimo. *Prosa.*
} Di Francesco Righelli. N°. 5.

Pela Grilli. di Ascanio Caccia Conti. 1565. *Prosa.*
Fila Stoppa. del medesimo. 1610. *Verso.*
} Di Ascanio Caccia Conti N°. 2.

La Pellegrina. di Gerolamo Bargigli sanese. rapresentata nelle nozze del grand Ferdinando de Medici e di M. Christina di Lorena l'anno. 1589. Stampata. 1611. *Prosa.*

Il Penolo. di Plauto. Tradotta da incerto. 1532. *Prosa.*

La Pentita Fanciulla. di Gio Francesco Lupi. 1626. *Verso.*
Li Schiavi d'amore. del medesimo. *Verso.*
} Di Gio Francesco Lupi. N°. 2.

Perla. di Simone Balsarino. 1596. *in rima libera.*

Perugina. di Agostino delli Penacchi. 1526. *Prosa.*

Di Luca Contile. N°. 3.
La Pescara. di Luca Contile. 1555. *Prosa.*
La Cesarea. del medesimo. *Prosa.*
La Trinozia. del medesimo. *Prosa.*

Di Marcello Roncaglia. N°. 2.
Pescatore. di Marcello Roncaglia. 1547. *in terza rima.*
Pieta d'amore. del medesimo. *Verso.*

Il Pignatto Grasso. del Pastor Monopolitano. 1612.

Il Picinzuolo di Tale adistanza di Tali. 1571. *Verso.*

La Poësia Maritata. di Gio Giacomo Ricci. 1632. *Verso.*

Polifila. d'incerto. 1556. *Prosa.*

Porcello Fatto per Mona Fiorina. Egloga. 1646. *Verso.*

Postumio. J. S. 1601. *Prosa.*

Di Andrea Calmo. N°. 6.
La Potione. di Andrea Calmo. 1560. *Prosa.*
La Fiorina. del medesimo. *Prosa.*
La Rhodiana. del medesimo. *Prosa.*
La Saltuzza. del medesimo. *Prosa.*
La Spagnolas. del medesimo. *Prosa.*
Il Travaglio. del medesimo. *Prosa.*

La Prigione. di Borso Argenti. 1587. *Prosa.*

Processo

Processo. overo esamine di Carnevale. di Giulio Cesare Croce. 1591. *Verso*.
La Farinella. del medesimo. *Verso*.
Le Nozze della Signora Lesina. del medesimo. *Verso*.
Banchetto de mal Cibati. del medesimo. *Verso*.
} Di Giulio Cesare Croce. N°. 4.

Il Prodigio ricreduto. di Guidubaldo Benamati. 1652. *Verso*.
I Mondi Etterei. 1628. del medesimo. *Verso*.
} Di Guidubaldo Benamati. N°. 2.

La Pronuba. di Gasparo Asiani. 1588. *Prosa*.

Q

QUerele amorose. di Gio-Battista Rannucci. 1594. *Prosa*.
Quintilia. di Dionisio Guazzoni. 1574. *Prosa*.
Andromeda. Tragi-Comedia del medesimo. *Verso*.
} Di Dionisio Guazzoni. N°. 2.



R

IL Ratto. di Fabritio Marotta. 1603. *Prosa*

Di Orfeo Buselli. N°. 2.
La Regia. di Orfeo Buselli. 1633. *Prosa.*
Il disperato Amante. del medesimo. *Prosa.*

I Ricordi. di Jacopo Pagnini. 1600. *Prosa.*

Gli Rivali. di Pandolfo Spragni. 1617. *Prosa.*

Di Paolo Rossi. N°. 3.
La Rosa. di Paolo Rossi. 1599. *Prosa.*
Il Cieco. del medesimo. *Verso.*
Il Commissario. del medesimo. *Prosa.*

Ruffiana. d'Hipolito Salviano. 1554. *Prosa.*

S

IL Sacrificio. Favola. Pastorale di Agostino Beccari. 1587. *Verso.*

* Cette Pastorale a precedé l'*Aminta del Tasso.* & le *Pastor fido del Guarini.*

Salta Fosso. in Siena. *Verso.* Antichissima.

Gli Scambi. di Belisario Bulgarini. 1574. *Verso.*

Scanniccio. Comedia della Speranza. di Gioanni Roncaglia. 1673. *in terza rima.*
Piglia il peggio. del medesimo. *in terza rima.*
} Di Gioanni Roncaglia. N°. 2.

Li Schiavi Gemelli. di Francesco Torretti. 1623. *Prosa.*

Lo Schiavo. di Assuero Rettori. 1577. *Prosa.*

La Sembola. Comedia Antica. *Verso.*

La Senabria. di Gio-Battista Benedetti. 1638. *Prosa.*

Il Sergio. di Lodovico Fenarolo. 1562. *Prosa.*

Lo Schiavo. di Vergilio Verrucci. 1610. *Prosa.*
Il Servo astuto. del medesimo. *Prosa.*
La Colombina. del medesimo. *Prosa.*
Il dispettoso Marito. del medesimo. *Prosa.*
I. diversi Linguaggi. del medesimo. *Prosa.*
Ersilia. del medesimo. *Prosa.*
La Moglie superba. del medesimo. *Prosa.*
Pantalone inamorato. del medesimo. *Prosa.*
} Di Vergilio Verucci. N°. 13.

La Portia. del medeſimo. *Proſa.*
La Spada Fattale. del medeſimo. *Proſa.*
Di Vergilio Verucci. N°. 13. Li Stropiati. del medeſimo. *Proſa.*
Il Vecchio inamorato. del medeſimo. *Proſa.*
La Vendetta amoroſa. del medeſimo. *Proſa.*

I Similimi. di Giorgio Triſſino. 1548. *Verſo.*

La Simpatia d'amore. di Spino Talucci. 1621. *Proſa.*

Sine nomine. d'incerto. 1574. *Proſa.*

Il Siringo. Favola Cacciatoria. di Gio-Domenico Peri. 1606. *Verſo.*

La Smarrita amante. di Camillo Strozzi. 1595. *Proſa.*

Sopherotomania. de l'Opportuno. 1622. *Verſo.*

Le Sorelle. di Mauritio Baracco. 1596. *Proſa.*

I. Soſpetti. di Maſſimo Faroni. 1663. *Proſa.*

La Spagnolas. di Scarpella Bergamaſco. 1559. *Proſa.*

Lo Specchio d'amore. di Bernardino Bizzani. 1573. *Proſa.*

Lo Spedale. di Prospero Bonarelli. 1646. *Prosa.*
Gli Abbagli Felici. del medesimo. *Prosa.*
I fuggitivi amanti. del medesimo. *Prosa.* } Di Prospero Bonarelli. N°. 3.
La Speranza. di Paolo Serenio Bartolucci. 1587. *Prosa.*
Sponsalitio. di Alfonso di Battista Guarini. *Verso.*
Pratico. del medesimo. *Verso.* } Di Alfonso di Battista Guarini. N°. 2.
Squaquaranta Carneval e Madonna quaresima. d'incerto. *Verso.*
Gli Straccioni. di Annibal Caro. 1582. *Prosa.*
La Suocera. di Benedetto Varchi. 1569. *Prosa.*

T

IL Tartaglia. di Andrea Fiamma. 1616. *Prosa.*
La Teodora. di Flaminio Maleguzzi. 1578. *Verso.*
Il Terremoto. di Michel Angelo Mercuri. 1623. *Prosa.*

Timone. Comedia di Mattheo Maria Boiardo Conte di Scandiano, tradotta da un Dialogo di Luciano a compiacenza di Hercole Estense duca di Ferrara. *in terza rima.*

Tirsi e Clori. di Gio-Battista Mancinelli. 1621. *Verso.*

La Tita. Rusticale a la Sanese. 1631. *Verso.*

Tonio e Pippo. Antica. *Verso.*

Di Gio Vicenzo Vita. N°. 3.

La Torella. di Gio Vincenzo Vita. 1620. *Prosa.*

L'Archittetto impazzito. del medesimo. *Prosa.*

La Beatrice. del medesimo. *Prosa.*

Tozzo e Cappellina & il lamento di sier Cossaccia Buffone. *Verso.*

Trabocco del Sacco. d'incerto. 1572. *in terza rima.*

Il Tradimento amoroso. di Biagio Maggi. 1604. *Prosa.*

I tre Tiranni. di Agostino Ricchi. 1533. *Verso.*

* Cette Comedie fut représentée pour la premiere fois en l'année 1529. à Boulogne à l'occasion de la commemoration du Couronnement de Charles-Quint, & la repré-

ſentation en fut faite devant le Pape Clement VII. & l'Empereur. *Aleſſandro Velutello* à la ſeconde page, fait une apologie de la Piéce & de ſon Auteur. Il ſoutient qu'elle eſt la premiere Comedie en Vers qui ait parue; il pourroit avoir raiſon s'il n'y avoit point eu d'autres Poëtes comiques que l'*Arioſto* & le *Triſſino* dont les Piéces n'ont parues qu'en 1536. mais *Velutello* a-t'il oublié que nous avions la *Floriana* & les autres que j'ai rapportées dans mon Catalogue imprimées en 1508. & 1511. ou bien a-t'il cru que ces Piéces ne meritoient pas le nom de Comedies, parce qu'elles ſont écrites *in terza rima*? Cette opinion me paroîtroit hardie. Je ſerai d'accord avec Monſieur *Velutello* ſur la plûpart des louanges qu'il donne à cette Comedie: je conviendrai avec lui que c'eſt une continuelle allegorie inſtructive & morale imaginée & ſoutenue avec de l'eſprit; mais quant à la conſtruction de la Fable, je ne conviens pas qu'elle mérite d'être admirée. Dans cette Comedie un des Acteurs à la moitié de la Piéce entreprend d'aller en Pellerinage de Rome

à ſaint Jacques en Galice, & il eſt de retour à la fin de la Piéce. L'Auteur dans ſon Prologue, qu'il fait reciter par Mercure, dit, qu'il a voulu s'éloigner de la façon des Anciens; que les Loix, les mœurs & les coûtumes d'à preſent étant ſi differentes de ceux de ce tems-là, il penſe que les hommes ſont en droit de changer de methode, & que pour cela il a donné à ſa Piéce la durée d'une année. Voilà qui eſt bien : quand on donne de ſi bonnes raiſons il n'y a rien à dire. Malgré les éloges de Monſieur *Velutello* qui conſeille aux beaux eſprits de ſon tems de prendre cette Comedie pour modelle, il ne s'eſt trouvé perſonne qui l'ait ſuivi. Je voulois rapporter une partie de l'argument de cette Piéce qui eſt recité par un Paraſite, mais en y faiſant reflexion j'ai cru qu'on ne m'en permettroit pas l'impreſſion.

Trimpella transformato. di Ridolfo Martellini. 1614. *Verſo.*

V

IL Vafro. di Decio Crisignano. 1585. *Prosa.*

La Vana Gelosia. di Honofrio. di Andrea. 1625. *Verso.*

Vanto di un Soldato di Antonio Pietro di Mico. 1546. *Verso.*

L'Uccellatoio. di Gio-Battista Sogliani. 1627. *Prosa.*

La Vedoua. per il Ressoluto. 1558. *Verso.*

La Vedoua. di Gio-Battista Cini. 1569. *Verso.*

La Vedoua. di Nicolo Buona parte. 1568. *Prosa.*

Vegghia della gratia. Fatta ne prati il Carnevale. 1615. in Firenze per Gio-Antonio Caneo. *Verso.*

Il Velettaio. di Nicolo Massucci. 1585. *Verso.*

Venatoria. d'incerto. *Verso.*

I veri Amanti. di Camillo Volpelli. 1534. *Prosa.*

Virginia. di Bernardo Accolti. 1553. *Prosa.*

Z

LA Zingara Fruſtata. di Melchior Boſſo. 1622. *Verſo.*

La Zingara Sdegnoſa. di Gio-Briccio. 1620. *Verſo.*





TABLE ALPHABETIQUE

DES POETES TRAGIQUES.

A

B

C

D

F

G

H

I

L

M

N

O

P

Della

R

S

T

V

Z

TABLE ALPHABETIQUE

DES POETES COMIQUES.

A

B

C

D

E

F

G

I

L

M

N

O

P



Q

R

S

T

V

Z

TABLE



TABLE ALPHABETIQUE DES TRAGEDIES.

A

O

B

C

D

E

F

G

H

J

L

M

N

O

P

R

S

T

V



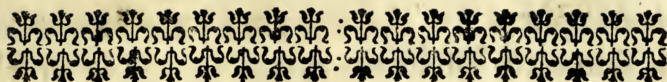


TABLE ALPHABETIQUE DES COMEDIES.

A

B

C

D

E



F

G

H

I

L

M

N

O

P

Q

R

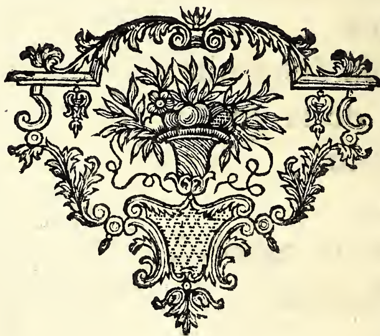
La

S

T

V.

Z



DISSERTATION
SUR
LA TRAGEDIE
MODERNE.



AV LECTEUR.

L'Examen que l'on ſe propoſe de faire de la Tragedie Moderne paroîtra peut-être un pretexte pour parler particuliérement de la Tragedie Françoiſe. L'Auteur, qui eſt Italien & Comedien de profeſſion, pour peu qu'il la critique, ſera d'abord ſoupçonné de prévention contre les Poëtes François ; c'eſt la mode aujourd'hui de ſoutenir avec paſſion les Ouvrages de ſa Nation, lorſqu'il s'agit d'en faire comparaiſon avec les Etrangers. Ce n'eſt pas l'eſprit de cet Ouvrage, il ne me conviendroit point d'entrer en lice avec les Gens d'Eſprit, qui ſe mêlent de ce métier, mes forces ne pourroient point ſoutenir le choc de mes adverſaires, je me ſuis ſeulement flaté que mes refléxions ſur la Tragedie Moderne pourroient être de quelque utilité, & que du moins, elles

donneroient occaſion à d'autres d'éclaircir davantage les vérités que j'ai cherchées depuis long-tems avec beaucoup de ſoins & de travail.

Je parle de la Tragedie Italienne, & j'en dis ce que je penſe avec ſincerité; je parle auſſi de la Tragedie Françoiſe, & je dis quelque choſe de la Tragedie Angloiſe : j'aurois parlé de même ſur les Tragedies des autres Nations, ſi elles s'étoient adonnées à ce genre de Poëme.

La Tragedie Françoiſe a attiré l'attention, & l'eſtime de toutes les Nations de l'Europe, elle paroît avoir été portée à ſon point de perfection par Corneille, & Racine. Les Auteurs Modernes ſe ſont fait gloire de prendre ces deux Grands Hommes pour modele, enſorte qu'on peut dire qu'ils ont fixé le goût, & la forme de la Tragedie Françoiſe.

Mais en Italie nos excellens Auteurs comme le *Triſſino*, le *Rucelai*, *Speron Speroni*, & l'Ancien *Martelli*, dont les Ouvrages auroient pû ſervir de modele aux Auteurs des Siécles ſuivans, ne nous

ont donné qu'une, ou deux Piéces, & ont chacun ſuivi une route differente dans la compoſition de leurs Tragedies. La même diverſité ſe trouve dans les Ouvrages des Modernes, comme on peut s'en convaincre en liſant les Tragedies de *Gravina*, du Marquis *Maffei*, de *Martelli* & de Monſieur l'Abbé *C*...

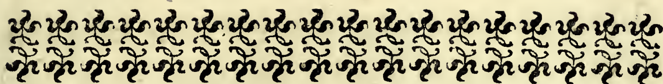
Enfin juſqu'à préſent nous pouvons dire que la Tragedie Françoiſe eſt la ſeule que nous aïons ſur le Théâtre. Il n'eſt donc pas étonnant qu'ayant à traiter de la Tragedie Moderne, je ſois obligé de parler de la Tragedie Françoiſe plus que d'aucune autre; d'ailleurs il a de tout tems été permis de dire ſon ſentiment ſur les Ouvrages d'autrui, ſoit dans les Sciences, ſoit dans les beaux Arts.

L'aigreur, la mediſance, les injures, & les impoliteſſes ſeulement ont été bannies de toutes les Diſſertations.

Je ſerois au deſeſpoir, ſi j'avois fait la moindre faute en ce genre, & j'en demande pardon d'avance aux morts & aux vivans.

J'abandonne les productions de mon foible esprit à toutes les Critiques que l'on pourroit en faire, mais je suis jaloux de mon devoir du côté de la politesse dont rien ne peut dispenser dans la vie civile.





A MONSIEUR L'ABBE' ***

MONSIEUR,

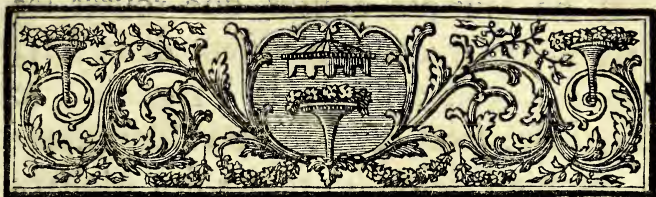
Ne vous suffisoit-il pas de m'avoir obligé à vous exposer de vive voix mes Sentimens sur la Tragedie Françoise & sur l'Italienne, falloit-il vous servir de tout le pouvoir que vous avez sur moi pour me forcer à mettre par écrit des conjectures qui ne sont peut-être pas assés digerées pour soutenir la Critique? car quoiqu'un Ouvrage sorti de mes mains ne merite peut-être pas l'honneur d'une Critique, je pourrois bien n'en être pas exempt. La Critique est de mode, tout le monde écrit, tout le monde critique aujourd'hui : Les ignorans parlent de ce qu'ils ne connoissent point, & les Sçavans de ce qu'ils devroient mépriser.

Je vous obéis pourtant, & si ma complaisance me fait tort, le sacrifice que je vous fais vous engagera d'autant plus à m'en sçavoir grè.

En voïant le Titre de ma Dissertation, on m'opposera certainement, avant que de la lire, qu'après un si grand nombre de Sçavans tant François qu'Italiens qui ont parlé sur cette Matiére, il n'y a rien à ajouter.

Quoi qu'il en soit, j'en parle avec plaisir, parce que vous l'avez souhaité, & parce que vous avez plus d'une fois approuvé mes idées.





DISSERTATION SUR LA TRAGEDIE MODERNE.



CHAPITRE PREMIER.

Du dessein que se proposerent les premiers Autheurs des Tragedies Grecques. Du commencement, du progrès, & de la decadence de la Tragedie Italienne. De la nouvelle Tragedie Italienne.



SANS repeter ce qui a été dit tant de fois sur l'origine de la Tragedie, il me suffit de rappeller l'intention des Anciens Grecs, qui en ont été les premiers Inventeurs.

Il ne faut pas douter que toutes les Tragedies Grecques n'eussent deux fins, une qui étoit celle de la Tragedie, & l'autre qui étoit celle du Poëte Tragique: la premiere selon les regles des Maîtres tendoit à la correction des passions; & la seconde qui étoit celle du Poëte conseilloit, ou corrigeoit le Senat & les Princes.

Par exemple dans le *Palamede d'Euripide* la fin du Poëte a été de faire sentir par la persecution d'*Ulysse* contre *Palamede*, l'injuste Sentence des Athéniens contre Socrate sur les accusations d'*Annitus* & d'*Aristophane*: & de là il arriva que ce Poëte indigné contre *Euripide* qui l'avoit si maltraité dans la Tragedie de *Palamede*, s'en vengea en faisant la Comedie des *Grenouilles*, qui n'est autre chose qu'une Satire contre ce Poëte Tragique.

Il n'y a pas à douter que les Poëtes Grecs ne se soient proposés dans leurs Tragedies, d'exciter, & d'entretenir l'animosité du Peuple contre les Tirans, dont les Athéniens vouloient éviter la domination,

nation, & c'eſt pour cela que l'on expoſoit au Peuple tous les vices des Princes qui donnoient lieu aux horribles Cataſtrophes des Familles Roïales.

Il eſt vrai qu'*Ariſtote* ne donne point d'autre intention à la Tragedie, que celle de corriger les paſſions, & l'on peut m'objecter, qu'il n'eſt pas à préſumer qu'*Ariſtote*, ſi voiſin du tems des Poëtes Tragiques eût ignoré cette autre intention, que je leur attribue, s'ils l'avoient eue en effet.

Mais la reponſe à cette objection eſt, que ce deſſein qu'avoit le Poëte de corriger ou de conſeiller le Senat, étoit une methode, qu'il prenoit grand ſoin de cacher: il eût été perilleux pour lui, de laiſſer appercevoir au Senat, qu'il prétendoit lui donner des leçons, ou des conſeils.

D'ailleurs, *Ariſtote* qui ſe regardoit comme le Maître d'Alexandre, ce fameux Conquerant qui avoit mis toute la Grece aux fers, étoit trop intereſſé à approuver la conduite de ſon Diſciple, ou peut-être trop bon courtiſan, pour publier, que le but de tous les Poëtes Grecs avoit été de revolter les eſprits contre la domina-

tion des Rois, & qu'ils n'étoient jamais plus sûrs de plaire au Peuple, qu'en leur représentant les Rois sous les traits les plus odieux.

Après les Grecs, les Latins ont fait des Tragedies, mais sans autre intention, que de transporter à Rome tous les Arts, & toutes les Sciences qu'ils avoient tirés de la Grece; les Italiens & les François après eux en ont fait autant, sans avoir aucune vûe de politique, en écrivant leurs Tragedies.

Les uns & les autres n'ont fait des Tragedies, que pour faire des Tragedies, & pour donner au Public des représentations semblables à celles, qui avoient été en usage chés les autres Nations.

Avant que la Tragedie parût en Italie, ce qui arriva vers l'an *mil cinq cent vingt*, on avoit été accoûtumé dans le quinziéme Siécle à voir beaucoup de représentations Sacrées tirées de la Passion de Jesus-Christ, de la vie des Martyrs, & des Vierges, mais ces représentations ne se faisoient le plus souvent que le Carême, & dans les Eglises: on assistoit à un pareil

Spectacle par un principe de Religion & avec devotion ; ainſi lorſque l'on ſortoit de ces repréſentations, on étoit charmé de trouver dans ſon cœur ces mouvemens d'atendriſſement & de douleur, qu'on regardoit comme une marque de ſenſibilité pour les verités de notre Religion.

Mais hors ces tems de larmes & de triſteſſe, les Italiens ne fréquentoient les Théâtres que dans le deſſein de s'amuſer & de rire : les premiers Poëtes qui donnerent des Tragedies au Peuple aïant renvoïé les Spectateurs triſtes & affligés, ils ne les virent pas long-tems ſuivre ce nouveau genre de Spectacle : ces Auteurs, qui travailloient ſur des Sujets ſi cruels, ne faiſoient pas reflexion, que les vûes politiques des Poëtes Grecs, en mettant ces Cataſtrophes ſous les yeux d'un Peuple Républicain ennemi des maîtres, que ces vûes, dis-je, ne pouvoient pas avoir lieu chés les Italiens accoûtumés à un Gouvernement plus reglé, & à des mœurs plus douces : néanmoins la Tragedie ſe ſoutint quelque tems en Italie

par le plaiſir que l'on eut d'y voir des imitations des Anciens dans un tems, où la belle Litterature floriſſoit en Italie. Les Gens de Lettres n'avoient devant les yeux que les merveilles des Auteurs Grecs & Latins, mais le Peuple groſſier, qui ſur-tout en Italie fait le ſuccès des Spectacles, n'étant pas fort ſenſible à cette ſorte de plaiſir, la Tragedie tomba bientôt, & fut réduite à ne paroître que dans les Fêtes, qui ſe donnoient à l'occaſion du mariage, ou de la naiſſance de quelque Prince. On s'en laſſa, on ne les trouva pas convenables à des réjoüiſſances publiques, & l'on ſubſtitua à leur place des Comedies, comme je l'ai dit ailleurs.

Le *Triſſino*, qui rarement s'eſt trompé dans ſes penſées, fut le premier qui donna une Tragedie en Langue Italienne: il choiſit un Sujet connu, parce qu'il ne vouloit point qu'il fût étranger aux Spectateurs. Je crois qu'il prit une Fable hiſtorique, plutôt que d'en former une de ſon genie, quoiqu'il en fût très-capable, dans le deſſein d'éviter les critiques.

Je n'entre point dans la discussion ordinaire, si un Poëte doit en composant une Tragedie adopter une action historique ou fabuleuse, le *Castel vetro* en a assés dit, & il ne me conviendroit pas de traiter cette matiere, après un si grand homme. Le *Trissino* donc donna la premiere Tragedie, & choisit *Sophonisbe* : l'action & la catastrophe, sont celles de l'histoire, cette Reine meurt par le poison que *Massinissa* lui-même lui envoie. Le fait est touchant, & tout-à-fait propre pour émouvoir, mais il n'est pas assés horrible, pour que les Spectateurs soient obligés de sortir du Théâtre avec les visages tristes & contrefaits par l'horreur.

Si les Auteurs Tragiques, qui sont venus après, l'avoient suivi, non seulement la Tragedie auroit pris pié en Italie, mais aussi sur ces premiers fondemens elle se seroit élevée bien haut.

Les Gens de Lettres du tems de *Trissino* jugerent apparemment, que cette Tragedie n'étoit pas un modele à suivre, & en la comparant avec les Originaux Grecs, ils n'y trouverent peut-être pas

aſſés de meutres, & de ſang répandu. Ils voulurent ſuivre exactement les Poëtes Grecs, ils voulurent même encherir ſur eux, & nous avons eu depuis la *Sophoniſbe*, *Lorbeche del Giraldi*, la *Semiramide del Manfredi*, la *Canace di Speron Speroni*, & tant d'autres qui ont épouvanté les Spectateurs Italiens.

Si on vouloit ſe donner la peine de comparer les Tragedies, que je viens de nommer, & une partie de celles de mon Catalogue avec les Tragedies Grecques, il ſeroit impoſſible de n'y pas voir une imitation exacte des modeles Greces, & par conſéquent, de ne les pas reconnoître pour des Tragedies.

Il eſt vrai qu'aujourd'hui, parce que la diction n'en eſt pas enflée, & que les penſées, & les maximes en ſont ſimples, & naturelles, les François, & même quelques Italiens ne veulent pas les regarder comme des Tragedies.

La Tragedie qui continua en Italie pendant un Siecle reſta enſevelie dans la corruption generale des belles Lettres; depuis ce tems-là, elle ne s'eſt jamais rele-

vée, & ſi de tems en tems, il s'eſt trouvé quelqu'un, qui ait fait une Tragedie, on n'en faiſoit point d'uſage.

De ces Tragedies écrites, depuis l'an mil ſix cent vingt, je ne crois pas que l'on put en donner aucunes, comme un bon modele, car s'il y en a quelques-unes qui aïent des beautés, elles ont auſſi des défauts qui les rendent imparfaites ; par exemple l'*Ariſtodemo del Dottori* eſt une excellente Tragedie, & qui ſur le Théâtre fait un effet merveilleux, mais elle eſt écrite dans un ſtile ſi lirique, qu'en verité on ne peut pas en ſoutenir la diction ; les autres encore, qui ſont venues après, juſqu'en mil ſept cent, & qui ne ſont pas en grand nombre, ne ſont pas meilleures, de l'aveu même des Sçavans Italiens.

Depuis mil ſept cent, le Théâtre Italien a pris une nouvelle forme. Monſieur *Martelli* donna pluſieurs Tragedies en Vers Alexandrins rimés; cette façon de Vers qui n'eſt pas étrangere à l'Italie, parce que ce ſont deux Vers de ſept Syllabes joints enſemble, & parce qu'il nous reſte

des anciennes Stances d'un Poëte Sicilien dans des Vers de la même mesure qui ont servi peut-être de modele au vers Alexandrin François, car notre Sicilien est un des plus anciens Versificateurs, cette façon, dis-je, trouva ses admirateurs & ses critiques en même tems.

Quelque tems après Monsieur *Gravina* donna cinq Tragedies, & Monsieur le Marquis *Maffei* fit paroître sa *Merope* : jusqu'à présent les Italiens à ce qu'il paroît n'ont pas encore decidé sur la forme d'une Tragedie, qui puisse convenir à nos tems & à nos mœurs : la forme des Tragedies Françoises n'est pas de leur goût par les raisons que je dirai dans la suite.

Monsieur *Gravina* a imité les Grecs, peut-être avec trop de passion, mais Monsieur le Marquis *Maffei* ne s'y est pas attaché avec tant de severité ; sa *Merope* dans une action tout-à-fait Grecque ne s'éloigne pas assés de nos mœurs, pour choquer les Spectateurs, & quoique l'action de faire lier *Cresfonte*, & de faire apporter un Javelot pour le tuer, ainsi que de

faire rentrer *Merope* ſur le Théâtre avec une hache à la main, aïent trouvé des critiques, néanmoins ces deux actions-mêmes ont été ſoutenues par l'approbation generale de tous les Spectateurs d'Italie, qui ſe ſont prêtés à ces mœurs anciennes, & qui les ont admirées. On prétend que le même Auteur a fait une autre Tragedie qui eſt reſtée juſqu'à préſent enſevelie dans ſon Cabinet : je ne doute pas qu'elle ne ſoit excellente, & que ſi elle n'a pas encore paru, ce n'eſt que par la faute des Comediens Italiens. Depuis dix ans, comme j'ai dit autre part, ils ne repreſentent plus que de mauvaiſes Tragi-Comedies : ils ont abandonné la Tragedie, & l'Auteur peut-être n'eſt pas d'avis de confier ſa Piéce à des Acteurs qui ont perdu l'habitude du vrai Tragique.





CHAPITRE DEUXIE'ME.

De l'Origine de la Tragedie Françoiſe. De la Réforme de cette Tragedie.

LA Tragedie Italienne commença avec le ſixiéme Siécle, ce ne fut que long-tems aprês, que l'on vit quelques Tragedies ſur le Théâtre François : ſi tous ceux qui parlent de la Tragedie Italienne vouloient faire la comparaiſon des Tragedies Italiennes, & Françoiſes du même Siécle, ils trouveroient la premiere grave, majeſtueuſe, dignement écrite & imaginée avec tout le bon ſens, & dans toute la ſeverité des regles : on verroit l'autre au contraire ſans art, foible dans ſes penſées, denuée de toute vrai-ſemblance, dereglée dans ſa conduite; enfin ſi l'on veut comparer les premieres Tragedies Françoiſes aux Italiennes, eu égard au ſtile, les Italiennes ont un

avantage qui naît de ce que le ſtile de nos premieres Tragedies n'a point vieilli, au lieu que celui des anciennes Tragedies Françoiſes eſt devenu choquant & les banniroit ſeul du Théâtre.

Il n'en eſt pas de même de la Tragedie Italienne, qui commença dans un Siécle où *Petrarque* avoit donné la derniere main à la perfection de la Langue, & j'ai repréſenté avec ſuccès en mil ſept cent douze la *Sophoniſba del Triſſino*, & *l'Oreſte del Ruccelai*, qui ſont les deux plus anciens Auteurs Tragiques.

Pierre Corneille reforma la Tragedie Françoiſe, & la porta à ſa perfection. Rotrou même, qui avoit paſſé par tous les dégrés des extravagances du Théâtre, corrigea ſes irregularités, dès qu'il eût vû la premiere Tragedie, que donna Monſieur Corneille, & compoſa ſon *Vinceſlas*, que l'on peut regarder comme une bonne Tragedie.

On peut donc appeller Monſieur Corneille le Reſtaurateur du Théâtre François, bien plus, on peut le nommer l'inventeur de la Tragedie Françoiſe, parce

que la Tragedie de Pierre Corneille, de Thomas ſon Frere, de Racine, & de tous les autres, qui ſont venus après, ne reſſemble ni à la Grecque, ni à la Latine, ni à l'Italienne, ni à l'ancienne Tragedie Françoiſe. Ces habiles Gens vivoient dans un tems, où la Cour de France étoit le modele de la galanterie, & de la parfaite politeſſe.

Ils imaginerent de moderer la ſeverité de la Tragedie, pour rendre ce Spectacle plus convenable à la Cour, & au jeune Roi, & pour cela ils firent l'Amour le maître, & le ſouverain du Théâtre. Je ne crois pas qu'on s'éloignât du vrai, ſi l'on diſoit que la Tragedie Françoiſe eſt la fille aînée des Romans, puiſque le genie Romaneſque y domine : ce goût de l'amour Romaneſque étoit ſi fort en vogue dans la Tragedie, que Thomas Corneille dans ſon *Timocrate*, n'a fait que copier l'action du *Caloandre*. L'Amour en peu de tems devint le Tiran du Théâtre, & les Auteurs tragiques l'ont fait entrer dans les ſujets, qui non ſeulement n'en étoient pas ſuſceptibles, mais, ſi je ne me trompe,

qui ne pouvoient pas l'admettre.

Monſieur Corneille en tranſportant ſur le Théâtre François l'*Oedipe* de Sophocle en a alteré l'original, & à la place de *Creon*, il y a mis *Theſée*, & y a ajoûté une Princeſſe, pour avoir la commodité d'y inſerer des Scenes de tendreſſe. Je ſuis ſur qu'avant Monſieur Corneille perſonne n'auroit jamais crû que l'on pût parler d'amour dans l'*Oedipe* de Sophocle.

Monſieur de Voltaire dans la même Tragedie de Sophocle n'a pas imité Corneille, il n'y a pas mis deux perſonnes étrangeres à l'action, qui y viennent parler d'amour. Cependant ne voulant pas manquer ce grand point, ſans lequel je crois que l'on s'imagineroit que la Tragedie ſeroit defectueuſe, Monſieur de Voltaire, n'a pas ajoûté une femme à l'original Grec, mais il y a mis *Philotecte* qu'il ſuppoſe avoir aimé *Jocaſte* avant qu'elle fût femme de *Laius*, & l'on voit ces deux Vieillards, car certainement ils doivent être vieux, ſe rappeller avec plaiſir leurs tendreſſes paſſées.

Peut-on croire que dans une Tragedie

ſacrée l'amour profane de *Polieucte* partage l'interêt de l'action ! dans la Tragedie des *Machabées*, le jeune *Machabée* aime une Païenne, dont il veut faire une Proſelite, & pour ne pas parcourir toutes les Tragedies, je finirai par celle de *Sertorius*; dans la premiere rencontre de ce vieux General, avec le jeune *Pompée*, après les refléxions les plus ſerieuſes, & les plus politiques ſur les affaires de la Republique, ces deux Grands Hommes terminent une conference ſi importante en parlant de leurs amours. Je crois qu'avant toutes choſes il ne ſera pas inutile d'examiner les effets que cet amour produit ſur la Scene Tragique, & que cela merite bien un Chapitre entier.





CHAPITRE TROISIE'ME.

Des effets que produit l'amour dans la Tragedie Françoiſe. Du retranchement des Chœurs, & des Confidens introduits.

CEt amour Romaneſque occupe ordinairement les trois quarts de l'action des Tragedies Françoiſes. Si on en ôtoit les Scenes de tendreſſes, & que l'on reduiſit l'action principale à ſon ſimple objet, dans un Acte & demi, ou deux au plus, la Tragedie ſeroit finie, ſans que les Scenes amoureuſes retranchées euſſent interrompu l'action. Par exemple, ôtons de *Nicomede* les dix Scenes de *Laodice*; de l'*Oedipe*, les dix Scenes de *Dircé*; de *Polieucte*, les Scenes d'amour de *Severe*; de la *Phedre* de Monſieur Racine les ſix Scenes d'*Aricie*, & nous verrons que non ſeulement l'action ne ſera point

interrompuë, mais qu'elle en ſera plus vive, enſorte que l'on verra manifeſtement, que ces Scenes de tendreſſes n'ont ſervi qu'à ralentir l'action de la Piéce, à la refroidir, & à rendre les Heros moins grands ; ſi après ces deux meilleurs Tragiques de la France, on examine tous les autres, on connoîtra bien mieux cette verité ; lorſque l'amour fait le ſujet de la Tragedie, ce ſentiment ſi intereſſant par luimême occupe la Scene avec raiſon : j'aime le *Cid*, *Berenice*, *Andromaque*, j'aime l'amour de *Phedre*, mais de *Phedre* ſeule.

On penſe generalement en France qu'une Tragedie ſans amour ne plairoit point aux Dames Françoiſes, qui font le ſort des Théâtres à Paris. Cependant au commencement de l'année mil ſept cent ſeize, lorſque pour la premiere fois les Comediens donnerent *Athalie*, elle eut un très grand ſuccès, & dans l'*Oedipe* de Monſieur de Voltaire, qui a plû univerſellement, la ſeule choſe qui fut auſſi generalement deſaprouvée, ce fut la reminiſcence des amours de *Philotecte* & de

de *Jocaste*. Malgré ces exemples ; on n'en eſt point revenu ; on veut conſerver l'Amour dans la Tragedie ; & je crois en deviner la raiſon. Une petite Amourette remplit, pour le moins ; la moitié d'une Tragedie ; c'eſt un grand point. La conſtruction d'une Fable n'eſt pas aiſée : il faut qu'il s'y trouve tous les degrés d'une action humaine, le commencement, le progrès ; le nœud, le denouement, & la fin : une demi-douzaine de Scenes d'Amour facilite le paſſage de ces degrés inſenſibles ; par où il faut marcher pour bien conduire une action, & rempliſſant les vuides vous font ſauter, ſans vous en appercevoir du commencement au milieu, & du milieu à la fin. En faiſant le retranchement dont je viens de parler, en ôtant les Scenes d'Amour de pluſieurs Tragedies, ce qui peut ſe faire, ſans que l'action en ſoit interrompue, on touchera au doigt cette verité, & l'on verra les ſauts perilleux que les Auteurs font faire à l'action de leurs Fables : j'ai pris plaiſir à en faire une experience bien ſenſible. Je propoſai à mes Camarades l'idée d'une

Comedie où tous les Spectacles de Paris puſſent avoir place, la propoſition fut goûtée, & quelque tems après trois d'entr'eux ſe chargerent de l'executer ; après le Prologue on donnoit un Acte de Comedie dans le goût Italien, le ſecond Acte étoit une Tragedie, & le troiſiéme un Opera Comique ; ce fut moi qui donnai le Canevas de la Tragedie que les trois Auteurs exécuterent à la lettre & qui leur fit honneur. Je parle d'*Arcagambis* qui a eu un heureux ſuccès, & dont il eſt inutile que je faſſe le détail, puiſqu'il eſt imprimé. Dans un Acte ſeul, on voit toute une action ſuivie : la Princeſſe *Thamire* n'y a qu'une Scene, ſi quelqu'un, fût-ce un Ecolier, vouloit inſerer dans cette action dix Scenes d'Amour entre *Thamire*, *le Roi*, *le Prince* & *la Nourrice*, telles qu'il lui plairoit, pourvû qu'il ſuivît ſeulement le ſujet, il ſeroit tout ſurpris de voir naître entre ſes mains, ſans autre travail, une Tragedie complette en cinq Actes.

J'avoue, que dans le tems de la repréſentation d'*Arcagambis* j'ai eu un plaiſir

parfait ; tout le monde me faiſoit compliment ſur cette Tragedie Comique, & ſur-tout on étoit ſurpris d'y voir toutes les parties, & toute la ſuite de l'action complette d'une Tragedie en cinq Actes. A vous dire le vrai, Monſieur, je n'étois pas orgueilleux du merite d'avoir réduit en un Acte l'action entiere d'une Tragedie, j'en aurois pu faire autant de pluſieurs originaux que j'avois ſous les yeux, ſans autre operation, que de retrancher les Scenes d'amour.

Lorſque l'on reforma la Tragedie en France, on rétrancha les Chœurs & le Coriphée, c'eſt-à-dire, celui du Chœur qui ſe mêle, & parle avec les Acteurs. Ils ont crû cette partie inutile à la Tragedie, & peu vrai ſemblable, & ſelon les Fables des Tragedies Françoiſes, ils peuvent avoir raiſon : car le plus grand nombre de leurs Tragedies ne traite que des affaires particulieres, & dans le cabinet d'un Roi, où les Chœurs ſeroient à la verité hors de place, & ſans vrai ſemblance.

Avec ce retranchement du Chœur, &

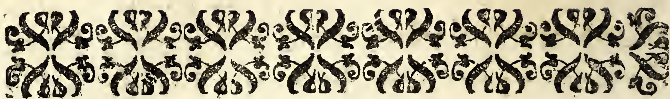
du Coriphée ils ſe ſont trouvés embaraſſés, & à la place du dernier, aïant recours aux Romans, ils ont pris dans le perſonnage des Ecuïers l'idée des Confidens ſoit mâles, ou femelles, qu'ils ont donnée à chaque Acteur principal.

Il eſt vrai que l'*Alexandre* & l'*Athalie* de Racine n'en ont point; je ne penſe pourtant pas que cela ſoit arrivé par aucun ſcrupule de cet excellent Tragique, mais par hazard, parce que l'hiſtoire Sacrée, auſſi bien que la Prophane de ſes deux Sujets lui ont fourni aſſés de principaux Acteurs, ſans avoir beſoin de recourir à la Fable pour y en ajoûter; ſon *Andromaque* me perſuade de cette verité, car s'il avoit eu le moindre ſcrupule ſur ce point là, il n'auroit pas donné une Confidente à *Andromaque* & à *Hermione*, ni un Gouverneur à *Pyrrhus*, trois Perſonnages, qui deviennent tout à fait inutiles à l'action: pour *Oreſte* il a eu le bonheur de trouver *Pilade* dans l'Hiſtoire.

En ôtant le Chœur, & le Coriphée de la Tragedie, & en introduiſant les Con-

fidens, on eſt tombé, ſi je ne me trompe, d'une irregularité, & d'une petite faute dans une plus grande. Leurs Héros, à l'imitation du *Cirus*, d'*Oroondate* & de tant d'autres Romans, font dépoſitaires de leurs ſecrets, non pas un novice dans l'art de la Chevalerie, comme l'étoient les Ecuïers; mais un Eſclave très-ſouvent, à qui ils confient non ſeulement leurs amours, mais les conſpirations les plus délicates; ſouvent ce Confident ne vient ſur la Scene, que pour entendre, ou pour faire l'expoſition du Sujet, & demeure inutile dans tout le reſte de la Piéce.





CHAPITRE QUATRIE'ME.

De l'Unité de lieu dans la Tragedie Françoise.

LA premiere chose dont on entend parler en fait de Poëme Dramatique, c'est de ces trois regles fondamentales de la Tragedie, & de la Comedie ; unité d'action, unité de tems, unité de lieu ; de là naissent les principales observations, qui nous conduisent à juger du mérite de la Fable Tragique, ou Comique.

Aristote dans sa Poëtique n'a pas parlé de l'unité de lieu ; la raison seule sans le secours de l'autorité y a assujetti les Poëtes : lorsque *Aristote* prescrit à l'action Tragique une durée de douze ou de vingt-quatre heures, l'unité de lieu suit necessairement d'une si courte durée ; en si peu de tems, les Acteurs ne

peuvent pas faire beaucoup de chemin.

D'ailleurs dans l'origine de la Tragedie la repréſentation en étoit très-ſimple. On ne connoiſſoit point les Machines, ni les changemens de Décoration, cependant ce changement eſt abſolument neceſſaire pour aider l'imagination du Spectateur, lorſque le lieu de l'action change.

Les premiers Auteurs furent donc obligés de choiſir des Sujets, dont l'action ſe paſſât toûjours dans le même lieu, les Spectacles aïant plû au Peuple, & les principaux Citoïens de chaque République s'étant empreſſés à en augmenter la magnificence, les Décorations, & les Machines furent introduites, mais les Décorations ne ſervoient qu'à orner la Scene, & non à la changer ; quant aux Machines, elles ſervirent pour les Divinités, qu'elles amenoient dans le lieu de l'action, ſans le changer, auſſi ne trouve-t'on point de changemens de Théâtre dans *Sofocle* ni dans *Euripide*.

On me dira ſans doute, que tous les Gens inſtruits de l'Antiquité nous aſſurent, qu'il y avoit des changemens de

Théâtre. *Bulengerus*, & *Lilius Giraldus* nous citent pour le prouver ce Vers du troisiéme Livre des Georg. de Virgile.

Vel Scena ut versis discedat frontibus.

Je conviens avec eux qu'il y avoit dans les Spectacles des Anciens, des changemens de Décoration ; je sçai que *Servius* en commentant ce vers de Virgile, dit, *Scena autem quæ fiebat aut versilis erat aut ductilis. Versilis tunc erat cùm subito tota Machinis convertebatur, & aliam picturæ faciem ostendebat. Ductilis tunc cùm tractis tabulatis hàc atque illàc species picturæ nudabatur interior.*

Cependant il est certain que nous n'avons point de Tragedie ancienne, dont le Sujet demande que le lieu de la Scene change; quand se faisoit donc le changement de Décoration ? c'étoit à la fin de la représentation d'une Piéce, lorsqu'on en vouloit représenter une autre, car c'étoit leur usage de faire succeder une piéce Comique, ou Mimique à une Piéce Tragique; & souvent on voïoit en un jour trois ou quatre Spectacles differens se succeder les uns aux autres sur le même Théâtre.

Quelqu'un voudra peut-être regarder comme un changement de Théâtre l'ouverture d'une porte par laquelle entre un Meſſager, ou bien cet endroit dans l'*Aſinaria* de *Plaute*, où l'on voit à table le Pere, le Fils, & la Maîtreſſe.

Mais en examinant la choſe de près, on verra facilement, que les changemens de Théâtre appellés *Ductilis & Verſilis*, n'ont point lieu dans ces deux cas.

Dans mon Catalogue, en parlant du Théâtre Olimpique de *Palladio* dans la Ville de *Vicence*, j'ai fait voir comment les Théâtres étoient conſtruits, ſelon *Vitruve*. *Bulengerus* l'explique au long. Les Théâtres avoient trois portes, & deux autres de côté par où entroient les Acteurs; chacune de ces portes marquoit differentes ruës, & differens bâtimens: dans la Tragedie, lorſqu'un Etranger, ou un Meſſager devoit entrer dans la Ville, on ouvroit une de ces deux dernieres portes, & ſans faire de changement de Théâtre, on voïoit par cette porte le dehors de la Ville: De même dans l'*Aſinaria*, on ouvroit une de ces deux portes latera-

les, & l'on découvroit dans le Periſtile de la maiſon une Table avec les Acteurs qui mangeoient. Pour revenir donc à ce que nous diſions : par une longue habitude l'unité de lieu étoit ſi ordinaire, & commune parmi les Grecs, qu'elle n'avoit pas beſoin d'être preſcrite formellement & la regle du tems la faiſoit ſous-entendre ; les Modernes ſe ſont écartés de cette vrai-ſemblance, & pour ne les pas nommer tous : *Claveret*, qui avoit apparemment entendu les Critiques faites à ſes Prédeceſſeurs ſur cet Article, a prétendu ſe ſauver de cette faute en mettant au bas des noms des Acteurs de ſa Tragedie du *raviſſement de Proſerpine* ces propres paroles. *La Scene eſt au Ciel ; en la Sicile, & aux Enfers, où l'imagination du Lecteur ſe peut repreſenter une certaine eſpece d'unité de lieu, les concevant comme une Ligne perpendiculaire du Ciel aux Enfers.*

Pour remedier à un deſordre ſi monſtrueux, les Critiques, qui ont écrit depuis, ont fait un précepte exprès de cette unité de lieu, qui n'étoit auparavant qu'une conſequence de ceux, qu'*Ariſtote* avoit ſi ſa-

gement établis. Ils ont exigé formellement l'unité de lieu, comme *Aristote* avoit exigé l'unité d'action, & de tems, pour mettre un frein au dereglement de l'imagination des Poëtes, mais les nouveaux Tragiques, en suivant le précepte de l'unité de lieu plus exactement, que n'avoient fait leurs Prédecesseurs, s'y sont peut-être astreints trop scrupuleusement. Ne paroît-il pas surprenant, que le lieu d'une Tragedie soit le Cabinet d'un Empereur, ou d'un Roi, & que l'action de cette même Tragedie ne soit autre chose, que l'intrigue & la manoeüvre d'une Conspiration, qui se trame sous les yeux du Prince, que l'on veut assassiner ? ne seroit-t'on pas tenté d'admettre plutôt le changement de lieu, comme ont fait les Italiens depuis mil six cent, dans leurs Piéces imitées ou traduites du Théâtre Espagnol ?

Les nouveaux Commentateurs d'*Aristote* s'occupent très-serieusement à examiner, si cette unité de lieu s'entend de la même étendue de terrein, que les Acteurs occupent en commençant la Tragedie, ou bien de la même Ville où l'action se représente.

Mais ſans nous arrêter à diſcuter ici leurs raiſonnemens, nous nous contenterons de dire en peu de mots ce que nous en penſons.

La premiere de toutes les regles, celle qu'*Ariſtote* établit, comme le fondement, & la baze des autres, c'eſt d'obſerver la vrai-ſemblance; ainſi l'unité de lieu, ni tous les autres dogmes d'*Ariſtote* ne doivent jamais être ſuivis aux depens de la vrai-ſemblance, ſource de tous les préceptes de la Poëtique. Or je ne crois pas que cette vrai-ſemblance ſoit mieux conſervée dans la ſevere unité de lieu, à laquelle les Poëtes François ſe ſont ſi ſcrupuleuſement attachés.

Les Spectateurs, à ce que je crois, ſeroient bien moins bleſſés en voïant les Acteurs paſſer d'un appartement à l'autre dans le même Palais, comme l'ont fait les Eſpagnols, & les Italiens du Siécle paſſé, que de voir une conſpiration concertée dans la chambre, & ſous les yeux du Tyran qu'on veut immoler.

Prenons pour exemple une des meilleures Tragedies de Monſieur Corneille,

cet excellent Tragique : examinons l'effet que produit l'attachement trop ſcrupuleux de ce grand Homme aux préceptes de l'unité de lieu. On ne me ſoupçonnera pas de le vouloir critiquer, tout ce diſcours ne tend qu'à faire voir, qu'en ſe gênant moins, il auroit conſervé plus de vrai-ſemblance, & que s'il donne quelque occaſion à la Critique, ce n'eſt que pour avoir craint de ne pas obſerver aſſés exactement le précepte de l'unité de lieu.

Dans la Tragedie de *Cinna*, le lieu de l'action eſt le Cabinet de l'Empereur, & c'eſt dans ce même Cabinet, qu'*Emilie* crie à haute voix, qu'elle veut aſſaſſiner l'Empereur.

Dans ce même Cabinet, *Cinna* concerte avec *Emilie*, & *Maxime* la conſpiration. Après la converſation entre *Auguſte*, *Cinna*, & *Maxime*, à peine l'Empereur eſt ſorti du cabinet, que *Cinna* declare à *Maxime* que s'il a conſeillé à *Auguſte* de ne point quitter l'Empire, ce n'eſt que pour ſe menager une victime plus illuſtre, & pour tuer *Auguſte* ſur

le Thrône ; si les conjurés pendant toute l'action courent risque d'être entendus, ils en courent un plus grand dans cette derniere occasion, que dans toute autre, puisque l'Empereur venant de les quitter pouvoit ne s'être pas éloigné, & les écouter, pour sçavoir s'ils pensoient en son absence, comme en sa présence. Il semble donc contraire à la vrai-semblance de les faire parler si librement, aussi-tôt après le départ de l'Empereur. Le Poëte même s'en est apperçû, & à la fin de sa Scene il fait dire à *Cinna* :

Amis dans ce Palais on peut nous écouter.

Mais cette réflexion vient trop tard, & je ne sçai si les Spectateurs ne soutiendroient pas mieux un changement de lieu, qu'une conduite si imprudente dans des personnages tels que *Cinna* & *Maxime*. Monsieur Corneille dans l'examen de cette Tragedie cherche à se défendre de la Critique, qu'on avoit faite peut-être de son tems sur le lieu de sa Tragedie, voici ses paroles. *Il est vrai qu'il s'y rencontre une duplicité de lieu particulier, la moitié de la Piéce se passe chez Emilie, & l'autre dans le Cabinet d'Au-*

guste. J'aurois été ridicule, si j'avois prétendu, que cet Empereur deliberat avec Maxime, & Cinna, s'il quitteroit l'Empire ou non, précisement dans le même lieu, où ce dernier vient de rendre compte à Emilie de la conspiration qu'il a formée contre lui.

Selon Monsieur Corneille lui-même, la fameuse deliberation entre *Auguste*, *Cinna*, & *Maxime* se passe donc dans le Cabinet de l'Empereur, l'Empereur les y laisse, lorsqu'il leur dit:

Adieu, j'en veux porter la nouvelle à Livie;

Et c'est dans ce même Cabinet que *Maxime*, & *Cinna* ont ensemble cet entretien si imprudent, dont nous venons de parler. Corneille ne nous permet pas d'imaginer qu'ils en sont sortis pour passer dans l'appartement d'*Emilie*, ou ailleurs, puisqu'il fait dire à *Cinna* à la fin de la Scene:

Amis dans ce Palais on peut nous écouter,
Et nous parlons peut-être avec trop d'imprudence
Dans un lieu si mal propre à notre confidence.
Sortons.

Ils étoient donc restés dans le même Cabinet, & tout ce que nous avons dit du

peu de vrai-ſemblance de leur entretien ſubſiſte dans toute ſa force. Monſieur Corneille n'y a pû remedier même avec le ſecours de la duplicité de lieu.

Mais revenons à ce que nous dit Monſieur Corneille ſur le lieu de ſa Piéce, ſuivant les principes qu'il poſe dans ſon Examen, & que nous venons de rapporter. Tout le premier Acte doit ſe paſſer dans l'appartement d'*Emilie*, tout le ſecond dans le cabinet d'*Auguſte*; quant au troiſiéme, il ſemble qu'il auroit beſoin d'un troiſiéme lieu. Convient-il en effet, que *Maxime*, & *Euforbe* s'entretiennent dans le cabinet d'*Auguſte* de la conſpiration contre l'Empereur, conviendroit-il auſſi que dans l'appartement d'*Emilie*, *Maxime* parlât à *Euforbe* de ſon amour pour elle, & qu'*Euforbe* lui conſeillât d'abandonner la conjuration, & de trahir *Cinna*? il faut donc un troiſiéme appartement à Monſieur Corneille, pour conſerver la vrai-ſemblance de ſa Piéce. Les trois premieres Scenes du quatriéme Acte entre *Auguſte*, *Euforbe* & *Livie* ſe paſſent neceſſairement dans le Cabinet de

de l'Empereur, à la fin de la troisiéme Scene, le Théâtre reste vuide, & la quatriéme Scene se passe entre *Emilie* & sa Confidente, sans que rien les amene sur le Théâtre; c'est pourquoi Monsieur *Corneille* dans son examen dit, que cette Scene & tout le reste de l'Acte se passe dans l'apartement d'*Emilie*: mais par où le Spectateur est-il averti de ce changement de lieu? ne voit-il pas toûjours la même Décoration? il est donc necessairement frappé de deux défauts, du vuide de la Scene, & d'entendre *Emilie*, *Fulvie* & *Maxime* s'entretenir de la conjuration dans le même lieu dont viennent de sortir *Auguste*, *Euforbe* & *Livie*: le changement de Décoration eût remedié à ce dernier défaut, le premier n'est pas reparable. Que conclure de tout ceci? qu'il y a des actions, qui par leur continuel changement de lieu ne sont pas propres au Théâtre, que si l'on peut, sans choquer la vrai-semblance, y admettre quelquefois ces changemens de lieu particuliers, il faut en avertir le Spectateur par un changement de Décoration, car peut-être ne

ſuffit-il pas de faire dire aux Acteurs, qu'ils ont changé de lieu, comme, lorſque *Chimene* dans le *Cid* temoigne à *Rodrigue* l'étonnement, où elle eſt de voir *Rodrigue* en ſa maiſon, ce diſcours eſt contredit aux yeux des Spectateurs par la Décoration, qui leur repréſente toûjours le même Palais du Roi. *Racine* a ſçu faire un admirable uſage du changement de Décoration, dans ſon *Athalie*, que je regarde, comme le chef-d'œuvre du Poëme Dramatique. Le lieu de l'action de cette Tragedie eſt le veſtibule du temple, & lorſque le Poëte veut faire voir le Roi ſur ſon Thrône, entourré de ſes Levites armés, il n'a beſoin que d'ouvrir les portes du Temple; voilà ce qui s'appelle ſçavoir ingenieuſement obſerver les regles, & garder la vrai-ſemblance. En cela il a imité les Grecs, qui ont donné à leur Théâtre la diſpoſition la plus convenable pour les differentes ſituations de leurs Piéces; ainſi *Sofocle* aïant beſoin dans ſon *Oedipe* Tiran, du Palais du Roi de Thebes & d'un Autel, a choiſi pour le lieu de la Scene la Place Publique, où étoient

construits l'Autel & le Palais du Roi ; le *Guarini* dans le *Pastor fido* a sçu de même disposer le Théâtre de façon, que, sans aucun changement de Décoration, on voit le Temple au dessus de la montagne, la grotte au pied, & le valon où se passent toutes les Scenes.





CHAPITRE CINQUIE'ME.

De l'Unité de tems, & de l'Unité d'action dans les Tragedies Françoises.

LEs François ne ſont pas toujours exacts obſervateurs de l'unité de tems : ou , ce qui eſt la même choſe, de la regle des vingt quatre heures ; j'en pourrois citer pluſieurs exemples; je ne m'arrêterai qu'à celui des *Horaces*. La Tragedie commence au moment, où l'on croit que les deux armées de Rome & d'Albe vont en venir aux mains , la premiere Scene nous repréſente l'inquiétude de *Sabine* ſur l'évenement de cette bataille. A la fin du premier Acte, *Curiace* vient apprendre à *Camille* que la Bataille ne ſe donnera point , & que les deux Peuples ſont convenus de faire combattre pour la cauſe commune,trois Guerriers de chaque Nation. Il ne s'agit plus que de

ſçavoir ſur qui le choix tombera. Rome choiſit les trois *Horaces*, & Albe les trois *Curiaces*. On ſe prepare pour le combat: on va au camp, le combat eſt ſuſpendu, on a recours à l'oracle, qui confirme le choix, on retourne au camp, le combat ſe fait, *Horace* eſt victorieux, il rentre dans Rome, le Peuple le reçoit avec des acclamations, & des chants d'allegreſſe. Il rentre chés lui, il tue ſa Sœur. Le Roi rend viſite au vieil *Horace*, *Valere* accuſe le Fils du meurtre de ſa Sœur, & demande qu'il ſoit puni, *Horace* plaide la cauſe de ſon Fils, le Roi l'abſout. Et la Tragedie finit. Sans conſulter *Tite-Live*, on n'a qu'à conſulter le tems, & la durée naturelle de tous ces évenemens, & je crois que l'on conviendra, qu'ils ne peuvent pas ſe paſſer en moins de deux ou trois jours.

Quant à l'unité d'action je trouve une grande difference entre les Tragedies Grecques, & les Tragedies Françoiſes, j'apperçois toûjours aiſement l'action des Tragedies Grecques, & je ne la perds point de vûe ; mais dans les Tragedies Fran-

çoiſes, j'avoüe, que j'ai ſouvent bien de la peine à demêler l'action des Epiſodes, dont elle eſt chargée. Je demande, par exemple, quelle eſt l'action du *Cid*, de *Mithridate* & de tant d'autres. *Rodrigue* dans le *Cid* tue le Pere de ſa Maîtreſſe, met en fuite les Ennemis, ſe bat avec ſon Rival, & obtient du Roi ſa grace, & la main de *Chimene*, voilà tous les évenemens de la Piéce; lequel de ces évenemens doit-on regarder, comme le principal ou comme l'action de la Piéce? Eſt-ce le pardon que *Rodrigue* obtient du Roi? ce pardon lui eſt accordé à la moitié de la Piéce; eſt-ce la défaite des Maures? elle arrive dans l'intervalle du troiſiéme au quatriéme Acte; enfin eſt-ce le mariage de *Chimene*? aucun des évenemens de la Piéce ne tend à cette fin.

Mithridate revient pour reünir ſes forces, & pour marcher contre Rome : il trouve ſes Fils amoureux de *Monime* qu'il doit épouſer, les Romains ſe preſentent, *Mithridate* ſort pour les combattre, il en revient bleſſé, & meurt, en ordonnant le mariage de *Monime* avec ſon Fils.

Dira-t'on que la mort de *Mithridate*, eſt l'action de cette Tragedie ? mais jamais la mort d'un Héros ne peut être le ſujet d'une Tragedie, qu'autant que le Poëte dirige tous les mouvemens de ſa Piéce vers cette fin. La mort de *Britannicus*, par exemple, eſt regardée, avec raiſon, comme l'action de cette Tragedie, parce que l'intention de l'Auteur eſt de nous conduire par differens évenemens à cette fin, qu'il nous a toûjours fait enviſager ; mais dans *Mithridate*, quel mouvement, quelle conſpiration nous fait craindre, ou nous fait attendre la mort de ce Prince? Il n'y a rien dans cette Tragedie, qui deſigne la mort de *Mithridate* pour le ſujet de la piéce.

La mort d'un Héros ou d'un Tiran, peut donner quelquefois le mouvement à l'action, ou en être l'effet :

Par exemple dans *Heraclius*, *Phocas* meurt, & l'action eſt la reconnoiſſance de l'héritier de l'Empire, & ſon rétabliſſement ſur le Thrône ; c'eſt pour y parvenir que *Phocas* eſt aſſaſſiné, & voilà le cas où la mort du Tiran n'eſt

pas l'action, mais l'effet de l'action.

Dans la mort de *Pompée*, *Pompée* est mort avant que la Tragedie commence, & sa mort donne le mouvement à toute l'action de la Tragedie, & voilà le cas où la mort du Héros est la cause de l'action : la mort du Comte de *Gormas* produit plusieurs actions du *Cid*; mais, dans *Mithridate*, sa mort n'est aucunement ni la cause, ni l'effet de l'action. Je ne finirois point, si je voulois les examiner toutes, & je me contenterai de dire, que dans le plus grand nombre des Tragedies Françoises, l'action est très-souvent une énigme que les Auteurs même ne pourroient pas nous développer; Il n'en est pas assurement de même dans les Tragedies Grecques, vous connoissez d'abord quelle en est l'action.

La peste desole la Ville de *Thebes*, on consulte l'Oracle, on apprend que le meutre de *Laïus* impuni est la cause de tous ses maux, *Oedipe* en jure la vengeance, on fait des perquisitions, & *Oedipe* se reconnoît fils de *Laïus* & meurtrier de son Pere. Tel est le sujet de

l'*Oedipe* : peut-on ne pas reconnoître d'abord l'action de cette Tragedie, toutes les démarches des Perſonnages de la Piéce tendent à la reconnoiſſance du meurtrier de *Laïus*, & préparent les malheurs d'*Oedipe*.

Après avoir parlé des Tragedies Françoiſes, dont il n'eſt pas aiſé d'appercevoir la veritable action, parlons de celle où l'unité d'action n'eſt pas trop bien obſervée, & où l'interêt ſe trouve ſouvent partagé à un tel point, qu'il eſt difficile de n'y pas reconnoître deux actions.

Je commencerai par *Andromaque*, qui ſans doute eſt une des plus belles Piéces de Monſieur *Racine*; le véritable ſujet de cette Tragedie eſt le mariage de *Pyrrhus*, les Grecs ont chargé *Oreſte* de s'y oppoſer : mais il trouve, en arrivant à la Cour de *Pyrrhus*, un interêt bien plus puiſſant pour lui, que celui de la Grece, qui lui étoit confié ; ſon amour pour *Hermione* le fait ſouhaiter, que *Pyrrhus* épouſe *Andromaque*, les ordres d'*Hermione* l'obligent à aſſaſſiner *Pyrrhus* : la paſſion dont ce Héros eſt agité, ſes fureurs, la jalouſie

d'*Hermione*, sa mort, tous ces mouvemens interessent plus les Spectateurs, que ceux, qui regardent *Pyrrhus* & *Andromaque*, & pourroient seuls faire le Sujet d'une Tragedie ; d'un autre côté le sort d'*Andromaque*, l'amour de *Pyrrhus* pour elle sont assés interessans par eux-mêmes, pour fournir à un Poëte la matiere d'une bonne Tragedie, & quiconque voudra y faire quelque attention, verra aisement qu'un Poëte du mérite de Monsieur *Racine*, eût pû aisement faire la Tragedie, sans qu'*Hermione* se fût rencontrée à la Cour de *Pyrrhus*, & sans qu'*Oreste* eût d'autre interêt d'empêcher son mariage avec *Andromaque*, que les ordres dont les Grecs l'avoient chargé. *Pyrrhus* eût eu le même combat à soutenir, entre sa passion pour *Andromaque*, & la crainte de s'attirer sur les bras toutes les forces de la Grece ; *Andromaque* nous eût paru de même agitée par son amour pour son fils, & par les horreurs d'un mariage avec le meurtrier de la famille de *Priam*, avec le fils du meurtrier de son cher *Hector*.

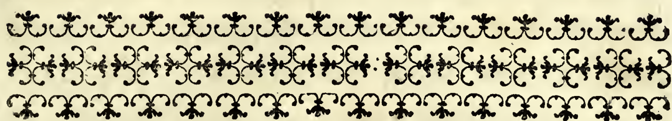
Si Monsieur *Racine* s'en fût tenu à la

ſimplicité de ce ſujet, il eût fait une Piéce plus réguliere, & plus intereſſante, car ce n'eſt pas la multiplicité des interêts qui rend une Piéce intereſſante; au contraire elle intereſſe davantage, quand un ſeul, & même évenement attire l'attention ſans partage; Monſieur *Racine* le ſçavoit bien ſans doute; mais il a été forcé par le genie de la Nation, qui veut être principalement émûe par le ſort des Amans dans les Piéces de Théâtre; & comme il s'en faut bien que l'Amour entre dans tous les Sujets vraiment Tragiques, les Poëtes, qui ont voulu mettre ces Sujets ſur la Scene Françoiſe, ont été obligés de l'y faire entrer épiſodiquement, & de traiter ſouvent avec plus de ſoin cette Epiſode, que le ſujet principal de la Piéce. De là tant d'Epiſodes dans les Tragedies Françoiſes. Delà ces Perſonnages Epiſodiques qui vous intereſſent quelquefois autant que le principal Héros.

On en peut juger par le *Severe* de *Polieucte*, l'*Eriſile* d'*Iphigenie*, l'*Aricie* de *Phedre*, & par les amours de *Theſée* & de *Dircée* dans l'*Oedipe*.

Si la néceſſité de mettre toûjours des Amans ſur le Théâtre François a produit des défauts dans les ouvrages des plus grands Maîtres, on peut aiſément s'imaginer ce qui eſt arrivé aux Auteurs d'un ordre inferieur, qui ont été entraînés par cet uſage, quoiqu'après tout, cet uſage les a peut-être beaucoup aidés à ſoutenir leur Dialogue, n'y aïant point de paſſion plus feconde en lieux communs que l'amour.





CHAPITRE SIXIE'ME.

Du Caractere dans les Tragedies Françoises.

IL paroît que les Tragiques François n'ont pas assés de soin de marquer les differences, que le genie particulier de chaque Nation a dû produire dans les Héros, nés chés des peuples differens ; les Historiens, & les Poëtes Grecs nous retracent leurs Héros d'un caractere grand, mais ordinairement feroces, & cruels ; nous voïons chés les Héros Romains la même grandeur, mais en même tems nous y voïons l'humanité & la generosité.

Dans les Tragedies Françoises, *César, Alexandre*, *Pompée*, *Mithridate*, *Auguste*, *Achille* semblent tous nés sous un même climat, & élevés dans les mêmes maximes.

Outre le genie dominant de ſa Nation, chaque Héros a un caractere, qui lui eſt propre ; on ſçait que *Pyrrhus*, fils d'*Achille*, étoit d'un caractere impetueux, & cruel, & qu'*Hipolite*, fils de *Theſée*, étoit ſauvage, auſtere, & tout-à-fait éloigné de l'amour, cependant dans la *Phedre* de Monſieur *Racine*, *Hipolite* penſe délicatement, & pleure tendrement auprès de ſa chere *Aricie*, & *Pyrrhus* eſt humilié, tendre & foible devant *Andromaque* ; on pourroit répondre que ſi *Pyrrhus* eſt tendre, & ſoumis devant ſa Maitreſſe, il y a des momens auſſi, où ſon caractere ſemble ſe découvrir, & le fait parler avec dureté à *Andromaque* même : En examinant avec attention ces endroits, on trouve que c'eſt moins la ferocité de ſon caractere qui lui fait tenir des diſcours durs à *Andromaque*, que l'impatience naturelle, que doivent cauſer à tout Amant les regrets éternels d'*Andromaque* pour ſon Mari, & les inquiétudes deſolantes ſur le ſort de ſon Fils ; l'Amant le plus doux en diroit autant que *Pyrrhus* en pareille occaſion, c'eſt la ſituation plûtôt

que le caractere, que Monſieur *Racine* a ſuivie dans cette occaſion.

Si ce grand Poëte a ſi fort alteré deux caracteres ſi remarquables, & ſi connus, imaginez-vous, Monſieur, ce qu'auront fait les autres.

Pour mieux juger de leur faute, il eſt bon de faire quelque obſervation generale ſur les caracteres.

Chaque Homme, & ſur-tout chaque Héros a un caractére dominant, qui eſt la ſource de toutes ſes façons de penſer, & qui n'admet que les goûts, qui y ſont conformes. Si quelquefois les paſſions communes à tous les Hommes ſe font ſentir chés lui, il ne faut pas croire, qu'elles ſe transforment entierement : les mêmes paſſions ne rendent pas les Hommes ſemblables, au contraire, les differens caractéres des Hommes rendent la même paſſion differente dans chaque Homme : tous les Hommes peuvent être amoureux ; mais chaque Homme eſt amoureux à ſa façon, & cette façon dépend du caractére, qui domine en lui, & qui eſt plus ou moins alteré par ces paſſions acciden-

telles, ſuivant qu'il eſt plus, ou moins propre à reſiſter à leurs impreſſions.

On trouve des exemples de la juſte combinaiſon de ces paſſions dans quelques Tragedies de *Racine*, & de *Corneille*.

Dans l'*Iphigenie* en *Aulide*, lorſqu'*Achille* craint de perdre ſa Maîtreſſe, il ne s'abandonne pas à de vains regrets; mais ce Héros impetueux, & qui ſouffre impatiemment la ſuperiorité d'*Agamemnon*, s'emporte, & le menace en préſence même d'*Iphigenie*. *Pruſias*, amoureux de ſa femme, ſe laiſſe gouverner entierement par elle, & n'écoute point la nature, qui lui parle en faveur de ſon fils *Nicomede*: ainſi l'Amour, qui trouve dans *Achille* un caractere fier, & emporté, le laiſſe agir conformément à ſon caractére, & trouvant dans *Pruſias* un caractére doux, & facile, il le domine entiérement, & lui communique toutes ſes foibleſſes. Les deux Poëtes ont également reuſſi dans ces deux differens caracteres; ils ont obſervé toutes les regles de la vrai-ſemblance; mais cette vrai-ſemblance n'eſt gueres obſervée par les autres Tragiques François; ils prêtent à tous les

Héros

Héros de leurs Tragedies la même galanterie, & les mêmes ſentimens, qu'ils ont puiſés dans les Romans, ſans s'embarraſſer, ſi ces Héros auroient adopté une telle façon d'aimer, & ſi elle s'accommode au caractére, que l'Hiſtoire ou la Fable leur ont donné.

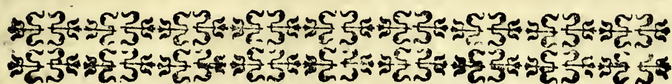
Je ne m'arrêterai pas à parcourir toutes les Piéces des Poëtes Modernes, pour y remarquer les fautes de cette eſpece : on peut aiſement appliquer à chacune de ces Piéces, ce que nous venons de dire touchant le caractére dominant de chaque Héros, & les changemens, plus, ou moins grands, que les paſſions y doivent apporter vrai-ſemblablement.

Je finirai donc ce Chapitre en remarquant, que ce mot de caractére eſt ſouvent emploïé bien mal-à propos ; la plûpart des gens trouvent des caractéres, où il n'y en eut jamais : y en a-t'il dans le *Cid*, ſi l'on en excepte le caractére du Comte de *Gormas* ? dans *Rodogune*, en voit-on d'autre, que celui de *Cleopatre* ? en peut-on trouver dans *Titus*, & *Berenice* ? enfin dans les *Horaces*, je ne vois que deux carac-

téres marqués, celui d'*Horace*, & celui de *Curiace*, & dans *Cinna*, ceux d'*Auguſte*, & d'*Emilie*.

Je ne prétends pas donner pour une déciſion ce que je viens de dire des caractéres de ces différentes Piéces. Je rends compte ſimplement de l'impreſſion qu'ils m'ont faite; peut-être ce que je propoſe, donnera-t'il lieu de les examiner de plus près. Je n'ai pas prétendu non plus critiquer ces Tragedies, où je trouve un ſi petit nombre de caractéres; il n'eſt pas néceſſaire, pour qu'une Tragedie ſoit bonne, qu'il y ait un grand nombre de caractéres marqués, quand l'action eſt ſimple, & qu'elle ne roule, que ſur un ou deux Perſonnages, il ſuffit que leur caractére ſoit ſoutenu & marqué: ainſi dans *Rodogune*, le caractére de *Cleopatre* ſuffit à la Piéce.





CHAPITRE SEPTIE'ME.

De la Sentence des Tragedies Françoises.

UNe des ſix parties eſſentielles de la Tragedie, ſelon *Ariſtote*, eſt-ce que les Italiens appellent *Sentenza* : je ne trouve point de mot François qui le rende exactement, & je me ſervirai tantôt de celui de ſentiment, & tantôt de ceux de maxime, & de ſentence.

Les Tragedies Françoiſes brillent ſurtout par cette partie, mais elle eſt auſſi ſouvent l'écueil des Auteurs, qui, ſe livrant trop au feu de leur imagination, s'éloignent de cette vrai-ſemblance, qui eſt le plus ſolide fondement du beau.

Eſt-il vrai-ſemblable, par exemple, qu'un Héros dans les tranſports de la plus violente paſſion debite les ſentimens de la metaphyſique la plus rafinée ? cette prétendue beauté produit un effet abſolument contraire à l'intention du Poëme Tragique.

Dans le moment, que la déplorable ſituation d'un Héros vous touche le cœur, il ſort de la bouche de ce Héros furieux, deſeſperé, une maxime ſi elevée, ou une ſentence ſi étrange, & ſi peu attendüe, qu'elle fait diverſion au ſentiment du cœur, en attirant toute l'attention de l'eſprit.

Liſez dans *Corneille* le diſcours d'*Oedipe* à *Dircé*, lorſqu'il eſt reconnu pour Fils de cette même *Jocaſte* qu'il avoit épouſée, on verra que pour exprimer la ſituation, dans laquelle il ſe trouve, il emploie de ſi belles penſées, & ſi elevées, qu'elles lui attirent bien des applaudiſſemens, mais qu'elles affoibliſſent en même tems la compaſſion. Dans la Tragedie de la mort de *Pompée*, il n'y a que *Cornelie*, qui puiſſe remuer les paſſions, & toucher le cœur: cependant les grands ſentimens, qu'elle prodigue, non ſeulement à *Céſar*, mais encore aux cendres de *Pompée*, ne ſont capables, que de remuer l'eſprit, & non pas le cœur, les Spectateurs au lieu de s'attendrir ne peuvent qu'admirer: ce n'eſt pas là la fin de la Tragedie; dans ce cas tout l'art du Poëte doit con-

ſiſter à cacher l'art, & à ne montrer que la nature. Le ſentiment de l'ame exprimé d'une maniere conforme à ſa ſituation, peut ſeul émouvoir les Spectateurs ; une penſée étudiée ne les touchera jamais.

Voyez de quelle façon *Sofocle* fait parler *Oedipe*, lorſqu'il l'amene ſur la Scene avec ſes deux jeunes filles, la ſituation de ce Héros malheureux, pere, & frere tout enſemble, n'eſt point alterée, ou affoiblie par l'eſprit du Poëte.

Si les Poëtes pêchent contre la vrai-ſemblance, en mettant des maximes trop recherchées dans la bouche d'un Héros, dont la ſituation ne comporte que l'expreſſion naturelle du ſentiment, ils ne choquent pas moins cette vrai-ſemblance, lorſqu'ils font tenir à leurs Perſonnages un langage, qui n'eſt pas proportionné à leur condition, à leur âge, ou à leur ſexe.

Il faut convenir néanmoins, que l'élevation des ſentimens eſt de tous les états, mais il n'en eſt pas de même de la maniére de les exprimer : elle eſt differente ſuivant la difference des conditions de l'âge, & de l'éducation. On a reproché

avec raiſon à pluſieurs Poëtes Grecs, & Latins, de n'avoir pas aſſés obſervé cette regle de vrai-ſemblance dans les diſcours qu'ils prétent à leurs Perſonnages : on pourroit avec raiſon reprocher le même défaut à la plûpart des Tragiques François ; on voit ſouvent chés eux les Héros, & leurs Confidens, les Femmes, & les Enfans parler le même langage, & ſur-tout debiter des maximes, & des ſentences avec la même pompe. Les François, naturellement pleins d'eſprit, & de vivacité d'imagination, cultivent volontiers cette partie de la Tragedie, que nous appellons *Sentenza*, & ſouvent ils lui ſacrifient toutes les autres ; ils y ſont encouragés par les applaudiſſemens, qu'une belle maxime ſurprend toûjours des Spectateurs ; on a vû même quelquefois reuſſir une Tragedie par le ſeul brillant des maximes, qui y ſont debitées. Les Auteurs ſont trompés par ce ſuccès, & ils ne s'apperçoivent pas qu'une Piéce, qui n'a que ce mérite, n'a jamais une longue réputation ; s'ils veulent aſſurer l'immortalité à leurs ouvrages, qu'ils s'appliquent à la conſtruction

de la Fable, qu'elle ſoit par elle même, denuëe des ornemens du ſtile, capable de toucher, & d'intereſſer le Spectateur; qu'ils faſſent alors uſage de leur eſprit, en obſervant toûjours les caractéres, & les ſituations, ils ſeront ſurs de plaire éternellement.

C'eſt ainſi que *Racine* s'eſt fait un mérite, qui ſera reconnu dans tous les tems. Bien des Gens s'imaginent, qu'il n'a pas excellé dans cette partie de la Tragedie dont nous traitons, c'eſt-à-dire, dans les maximes, ou ſentimens; mais ils n'y font pas attention. Les penſées élevées, qu'ils remarquent chés les autres ſe trouvent chés *Racine* èn auſſi grand nombre, elles les frappent chés les autres, parceque leur ſtile inégal forme un conſtrate, qui en releve l'éclat; ils ne les apperçoivent pas ſi aiſément chés *Racine*, dont le ſtile toûjours également noble, & les expréſſions toûjours juſtes, & naturelles ne les étourdiſſent pas par de grands mots. C'eſt le meilleur modéle, qu'on puiſſe propoſer pour le ſtile.

Que les François, qui ont reproché aux

Italiens les *Concetti* se fassent justice à eux-mêmes, & aux Italiens : aux Italiens, en ne croyant plus que les *Concetti* soient du goût des Gens de Lettres de la Nation, qui les desavouent ; à eux-mêmes en ne laissant point introduire parmi eux ce défaut, qu'ils reprochent aux Italiens, & qui ne devient, que trop commun parmi leurs Auteurs Modernes. Il est vrai qu'on en trouve peu dans leurs bons Auteurs, j'en ai pourtant remarqué deux dans *Racine* même, qui ne le cedent point à ceux d'Italie.

Pyrrhus dans *Andromaque*, Acte premier, Scene quatre, dit :

Je souffre tous les maux que j'ai faits devant Troye
Vaincu, chargé de fers, de regrets consumé,
Brûlé de plus de feux que je n'en allumai.

Et *Théramene* dans *Phedre*.

Le Ciel avec horreur voit ce monstre Sauvage,
La Terre s'en émeut, l'air en est infecté,
Le Flot qui l'apporta recule épouvanté.

J'ai cité ces deux endroits de *Racine*, moins pour critiquer ce Grand Homme, qui eſt tombé ſi rarement dans ce défaut, que pour montrer combien on doit être en garde contre ces penſées outrées, puiſqu'elles ſe gliſſent même chés les plus grands Maîtres.

En voilà aſſés ſur ce ſujet : il vous ſera aiſé, Monſieur, d'appliquer ce petit nombre d'Obſervations aux differentes Piéces de Théâtre, que vous voudrez éxaminer.





CHAPITRE HUITIE'ME.

De l'Intention des Poëtes Tragiques François. Quelques Remarques ſur la Tragedie angloise ~~*Françoiſe*~~.

LE but des Poëtes Dramatiques eſt de plaire. Pour y parvenir ils doivent ſe conformer au goût de leur Nation. Chés les Grecs, le Peuple aïant une grande part aux affaires, rien ne l'intereſſoit tant, que les révolutions des Roïaumes. Il aimoit à voir la peinture des paſſions, qui les cauſent, il ſe plaiſoit à entendre les Théâtres retentir des maximes de politique. Nous avons vû dans le premier Chapitre que leurs Poëtes ont mis ſur la Scene des Sujets, & des caractéres conformes à leur genie. Les François, contens d'être gouvernés heureuſement depuis tant de Siécles par les vo-

lontés ſages de leurs Princes, ſont moins touchés de tout ce qui leur depeint les intrigues de l'ambition. Ils ſe livrent plus volontiers au plaiſir de voir l'amour, & la jalouſie occuper leur Théâtre ; les Romans, qui ont eu tant de cours chés eux, ont conduit naturellement leurs Poëtes, à mettre en action, ce qu'ils prenoient tant de plaiſir à lire : ainſi s'eſt formée la Tragedie Françoiſe, où l'amour traité avec toute la delicateſſe des Romans tient toûjours la premiere place, & c'eſt cette paſſion dominante ſur leur Théâtre qu'on peut regarder comme le caractere propre de leur Tragedie, qui la diſtingue de la Tragedie Grecque, & de la Tragedie Italienne.

Peut-être ſeroit-il à ſouhaiter, qu'ils euſſent pû mettre dans la bouche d'autres Héros que des Héros Grecs & Latins, ces ſentimens de tendreſſe, & de galanterie ſi étrangers à leurs mœurs & à leur caractére. N'auroient ils pas pû repréſenter les actions de leur Prince, comme ont fait les Anglois? Ne traitons point cette queſtion, elle nous meneroit trop loin,

disons que les Poëtes, aïant donné aux Grecs, & aux Romains les sentimens François, ont aussi crû leur devoir donner, jusqu'à la civilité Françoise, c'est pourquoi on voit sur la tête d'*Achille*, & de *César* un chapeau avec un bouquet de plume, qui ressemble à ceux qu'on met sur les Dais, & les Etrangers, qui ne sont pas accoûtumés à voir les Héros de l'antiquité ainsi travestis, ne peuvent s'empêcher de les appeller Monsieur *César* & Monsieur *Achille*, &c.

Ne blamons pas les Tragiques François, plaignons les plûtôt de n'avoir pû plaire à leurs Spectateurs qu'en leur peignant l'amour, & la jalousie, c'est à cette seule cause, que nous devons attribuer les fautes, que nous avons remarquées dans les Ouvrages de leurs plus grands maîtres, d'avoir manqué à l'unité de lieu comme dans *Cinna*, à l'unité d'action comme dans *Andromaque*, dans *Oedipe*, &c. d'avoir si fort alteré les caractéres; enfin d'avoir introduit sur la Scene tant de confidens, Personnages toûjours froids, & insipides.

Si quelque jour je ſuis aſſés heureux pour connoître le Théâtre Anglois, je vous en dirai mon ſentiment; quant à préſent je ne puis parler, que de la Tragedie de *Caton*, qui a été traduite en notre Langue, & qui a été repreſentée ſur notre Théâtre avec grand ſuccès. Pour moi, je crois, que l'on trouve dans cette Tragedie le vrai modéle d'une conſpiration bien conduite, & du langage d'un Héros, qui penſe toûjours noblement, ſans paſſer les bornes de la nature: *Caton* eſt plus grand que tous les Héros des Tragedies anciennes, & modernes, & pourtant je le trouve toûjours homme.

On pourroit me répondre, que *Caton* ne donne pas une larme à ſon Fils mort, & que c'eſt manque d'humanité; mais je ſoutiens qu'il n'y a point d'endroits où le caractére de *Caton* ſoit mieux gardé, ſans qu'on puiſſe l'accuſer d'inhumanité. *Caton* entourré de ce reſte peu nombreux du Senat, n'avoit garde par ſes pleurs, de le décourager, en donnant une marque de foibleſſe. Peut-être même n'auroit-il pas répandu de larmes quand il eût été ſeul

& ſans témoins, les larmes n'accompagnent pas toujours la douleur, & elles ne convenoient point au caractére de *Caton*. Mais peſons ce qu'il dit en cette occaſion, & l'on verra qu'il n'y a rien de de ſi ferme, & de ſi tendre en même-tems.

Je ne parle point des amours de la fille de *Caton*, & de la fille de *Lucius*, que je n'approuve point, & dont l'Auteur pouvoit ſe paſſer dans ſon ſujet; mais apparemment la neceſſité d'y mettre des femmes, l'a forcé à y mettre des jeunes filles, auſquelles il ne pouvoit donner d'autre interêt, que celui de l'amour.

Il y a à eſperer que ſi les Anglois, & les Italiens ſuivent les beaux modéles qu'ils ont, ils nous donneront de bonnes Tragedies. Je me flate auſſi que les Spectateurs François perdront le goût d'entendre ces grandes penſées, qui étourdiſſent l'eſprit, & font fremir le bon ſens, ils commencent déja à ſe révolter contre les impietés, la politique infernale, & les maximes licentieuſes, que quelques Modernes ont été puiſer dans

des ſources infectées, eſperant plaire en débitant des ſentimens, qui n'ont qu'une fauſſe apparence de grandeur. Nous pourrions voir moins d'amour ſur le Théâtre, les mœurs, & les caractéres conſervés, les unités gardées, les maximes, & les penſées brillantes plus menagées.

Mais je ne me flate point de voir la rime éxilée du Théâtre; il faut être François, & dès ſa naiſſance avoir l'oreille accoutumée au retour de la rime, pour ne pas languir à cette monotonie continuelle, non ſeulement de la rime, mais de la periode, qui remplit toujours l'eſpace de deux Vers. Cette forme, qui ne change jamais, vous fait à l'eſprit, ce que les vagues de la mer vous font aux yeux, elles vous flatent la vûe d'abord, mais enſuite elles vous fatiguent, & vous tournez vos regards au rivage pour les voir finir, en ſe briſant. Je finis auſſi.

A Paris, De l'Imprimerie de PIERRE DELORMEL, ruë du Foin, à ſainte Geneviéve, 1728.